



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„Kabarett und politischer Witz in den 1960er Jahren
anhand der Doppelconférencen von Karl Farkas und
Ernst Waldbrunn“

Verfasser

Mathias Fiedler, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 841

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch

Ich bestätige hiermit, dass ich diese Magisterarbeit zur Gänze selbst verfasst habe und dabei keine unerlaubten Quellen oder Hilfsmittel verwendet habe. Sämtliche Quellen und Zitate sind angegeben und in ihrer Herkunft bekannt.

Wien, April 2014

Mathias Fiedler

Anmerkung: Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird in der folgenden Magisterarbeit immer die männliche Form verwendet, gemeint ist aber immer sowohl die männliche als auch die weibliche Form. Diese Vorgehensweise stellt keine Diskriminierung dar.

Ich möchte an dieser Stelle meiner Familie danken, die mir in den Jahren meines Studiums an der Universität Wien zur Seite gestanden ist.

Außerdem danke ich meinem Betreuer, Herrn Univ. Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch, der mich bei der Erstellung dieser Arbeit unterstützt hat.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG.....	7
1.1. SUBJEKTIVES ERKENNTNISINTERESSE	8
1.2. ALLGEMEINES ERKENNTNISINTERESSE.....	9
1.3. WISSENSCHAFTLICHES ERKENNTNISINTERESSE.....	10
2. FORSCHUNGSFRAGEN	12
3. ZENTRALE BEGRIFFE DES KOMISCHEN.....	13
3.1. KOMIK	13
3.2. HUMOR	13
3.3. HUMORTHEORETISCHE ANSÄTZE.....	15
3.3.1. Überlegenheitstheorie	15
3.3.2. Psychoanalytische Humortheorie.....	15
3.3.3. Erregungstheorie.....	15
3.3.4. Inkongruenztheorie.....	16
3.4. WITZ.....	17
3.4.1. Elf Witztechniken von Roukes.....	20
3.5. SATIRE.....	24
3.6. IRONIE	25
3.7. PARODIE	27
3.8. KARIKATUR	27
3.9. SARKASMUS UND ZYNISMUS	28
3.10. LACHEN	28
4. KABARETT - THEORIEN.....	32
4.1. THEORIE DES KABARETTES VON JÜRGEN HENNINGSSEN.....	32
4.1.1. Das Publikum	34
4.1.2. Der Nummern-Charakter des Kabarettprogramms	35
4.1.3. Die Begrenztheit der Mittel	35
4.1.4. Des Kabarettisten drei Rollen	36
4.1.5. Themen und Inhalte des Kabarett.....	38
4.2. DIE VIER METHODEN DES KABARETTES ZUR BEWUSSTSEINSBEEINFLUSSUNG	40
4.2.1. Travestie (Kontrast).....	40
4.2.2. Parodie (Imitation).....	41
4.2.3. Karikatur (Verzerrung).....	41
4.2.4. Entlarvung (Wegnahme, Subtraktion).....	42
4.3. DIE TYPISCHEN MITTEL DES KABARETTES	43
4.3.1. Irreführung	43
4.3.2. Auslassung.....	44
4.3.3. Abstraktion und Stilisierung	44
4.3.4. Sprachspielereien	44
4.4. THEORIE DES KABARETTES VON MICHAEL FLEISCHER	46
4.5. DIE FIKTIONSKULISSE VON BENEDIKT VOGEL.....	47
4.5.1. Fiktionskulisse	47
4.6. ANSATZ ZUR BEGRIFFSBESTIMMUNG VON ALFRED DORFER	50

5. HISTORIE DES KABARETTS.....	53
5.1. DIE GESCHICHTE DES KABARETTS IN ÖSTERREICH	56
5.1.1. <i>Anfänge</i>	56
5.1.2. <i>Erste Erfolge</i>	57
5.1.3. <i>Nachkriegszeit</i>	60
5.1.4. <i>Die Sechziger Jahre</i>	63
5.1.5. <i>Jüngste Entwicklungen</i>	64
5.2. THEMEN DES TRADITIONELLEN KABARETTS IN ÖSTERREICH	66
6. DER CONFÉRENCIER UND DIE DOPPELCONFÉRENCE	69
7. BIOGRAPHIEN VON FARKAS UND WALDBRUNN	72
7.1. KARL FARKAS (1893-1971)	72
7.2. ERNST WALDBRUNN (1907-1977).....	76
8. INHALTSANALYSE NACH MAYRING	80
9. EMPIRISCHE UNTERSUCHUNG	84
9. 1. ANALYSE DER DOPPELCONFÉRENCEN	84
9.2. BEANTWORTUNG DER FORSCHUNGSFRAGEN.....	115
9.2.1. <i>Beantwortung Forschungsfrage 1</i>	115
9.2.2. <i>Beantwortung Forschungsfrage 2</i>	117
9.3. INTERPRETATION DER ERGEBNISSE	119
10. SCHLUSSWORT	127
11. QUELLENVERZEICHNIS	129
11.1. LITERATURVERZEICHNIS	129
11.2. FILMMATERIAL.....	131
12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	132
ANHANG	133
CODEBUCH.....	133
ABSTRACT.....	135
<i>Deutsch</i>	135
<i>Englisch</i>	137
CURRICULUM VITAE	138

1. Einleitung

Was wäre die Welt ohne Humor? Sie wäre wahrscheinlich nur halb so komisch.

Witz und Humor sowie die Instrumente und Methoden, mit denen sie generiert werden, werden in dieser Arbeit vorgestellt und näher beleuchtet.

Im Speziellen geht es um jenen Humor, von dem die Kunstform Kabarett lebt, denn genau diese soll anhand der Doppelconférencen von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn, zwei ihrer größten österreichischen Vertreter, untersucht werden.

Der Witz, dabei vor allem der politische Witz, ist in Österreich wegen der großen Anzahl an Künstlern, die sich seiner zur Unterhaltung der Zuschauer bedienen, heute fest mit dem Begriff des Kabarett verbunden. Hier sind aktuelle Künstler wie Alfred Dorfer, Roland Düringer oder Josef Hader zu nennen. Karl Farkas und Ernst Waldbrunn haben aber bereits vor Jahrzehnten mit ihren Doppelconférencen Vorarbeit geleistet. Anhand ihrer gesammelten und mittlerweile in digitaler Form vorliegenden Kabarett-Performances soll der Witz der 1960er Jahre analysiert werden, welche zwar nicht mehr unmittelbare Nachkriegszeit waren, in denen sich aber was Arbeitslosigkeit, Frauenbewegung und Bildung betrifft, in Österreich sehr viel bewegt und verändert hat.

Als Vorbereitung zur vorliegenden Arbeit war es notwendig, die nötigen Bibliotheks- und Archivrecherchen durchzuführen, um einen ausreichenden Überblick über die Geschichte und lange Tradition des Kabarett in Österreich geben zu können. Dazu wird der Begriff des Kabarett und speziell das politisch geprägte Kabarett ausführlich behandelt. Mit Hilfe der gängigen Definitionen des Kabarett-Begriffs werden die Kennzeichen und Besonderheiten der Kunstform Kabarett aufgezeigt. Hinzu kommen ausführliche Erklärungen der Begriffe Humor, Satire, Ironie und Witz, Informationen zum gesellschaftspolitischen Hintergrund und die Biographien der Künstler Karl Farkas und Ernst Waldbrunn.

Um die Doppelconférencen zu analysieren, wird mit Mayrings quantitativer und qualitativer Inhaltsanalyse gearbeitet, da sich diese Art der empirischen Untersuchung am besten für die interpretative Auseinandersetzung mit Texten – gesprochen oder geschrieben – eignet.

Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, dem nach wie vor anhaltenden Erfolg des Duos Farkas und Waldbrunn, der die beiden im wahrsten Sinn des Wortes überlebt hat, auf den Grund zu gehen.

1.1. Subjektives Erkenntnisinteresse

Als Kind verfolgte ich, vermittelt über CD, mit Begeisterung die Programme der „Hektiker“, einer Gruppe, die als Schülerkabarett begonnen hatte. Ihre technisch aufbereitete, wenig Improvisation zulassende Mischung aus flotten Musikeinlagen, Persiflage von Radio- und Fernsehsendungen, Parodie von Politikern, Sportlern und Künstlern übte eine ungemeine Anziehungskraft auf mich aus, obwohl ich als Schulkind nicht reif und erfahren genug war, tatsächlich alle Anspielungen zu verstehen.

Diese erste Begeisterung legte vermutlich den Grundstein dafür, dass ich seit meiner Jugend regelmäßig die Programme aktueller Kabarettkünstler wie Alfred Dorfer, Roland Düringer, Lukas Resetarits oder Josef Hader live vor Ort sehe und mittlerweile zum eingefleischten Kabarett-Liebhaber geworden bin. Deshalb erschien es mir lohnend, mich auch im Rahmen meiner Magisterarbeit mit diesem Thema zu befassen.

Kabarett ist immer vor seinem gesellschaftlich-sozialen und zeitgeschichtlichen Hintergrund zu betrachten, weshalb es nicht möglich ist, „Kabarett an sich“ zu analysieren. Eine Auswahl bzw. Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes muss also getroffen werden. Beim Sichten der Literatur und der bereits vorliegenden Arbeiten zum Thema Kabarett fiel mir gleich auf, dass Vor- und Zwischenkriegsjahre sowie die heute aktuelle Kabarettsszene mit Künstlern wie Alfred Dorfer, Josef Hader, Lukas Resetarits usw. bereits Gegenstände der Forschung geworden waren, die Zeit der 60er Jahre allerdings wenig behandelt worden war.

Nachdem ich mir einen Überblick über Wurzeln, Entstehung, Tradition und Weiterentwicklung der Kunstform des Kabarettts verschafft hatte, entschloss ich mich daher, meinen speziellen Forschungsgegenstand im Bereich des Kabarettts der 1960er Jahre anzusiedeln. Dabei stieß ich auf die mir noch wenig bekannten Doppelconférencen von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn, die, dank des digitalen Zeitalters, mittlerweile auf DVD zur Verfügung stehen.

Obwohl die Szenen rund 20 Jahre vor meiner Geburt entstanden waren, konnte ich mich der komischen Wirkung dieses Duos nicht entziehen und war erstaunlicherweise sofort in der Lage, nachvollziehen zu können, was die Menschen damals plagte und beschäftigte. Obwohl ich manche kurzlebigen Persönlichkeiten aus Politik und Kultur, die im Brennpunkt der satirischen

Betrachtungen stehen, teilweise erst recherchieren musste, erschloss sich mir der transportierte Witz und ich konnte trotz der zeitlichen Distanz zur Entstehung der Doppelconférencen darüber lachen.

Damit aber war auch schon die Forschungsfrage entstanden: Was zeichnete dieses Duo besonders aus und wie schafften die beiden es, mit ihren Programmen ein derartig langlebiges Werk zu schaffen, welches auch Jahrzehnte nach seiner Entstehung und bei Hörern und Zusehern jüngerer Generationen immer noch für Begeisterung sorgt?

Um diese Fragen zu beantworten, sollte mit Hilfe des Instrumentes der Inhaltsanalyse nach Mayring erforscht werden, welche Techniken und Mittel der Humorgenerierung die beiden Künstler einsetzten und welche Themen und Inhalte in ihrem Programm zur Zeit der 60er Jahre in Österreich am häufigsten thematisiert wurden bzw. wie sich diese im politischen Witz der Doppelconférencen widerspiegelten.

1.2. Allgemeines Erkenntnisinteresse

Die 60er Jahre waren nicht mehr unmittelbare Nachkriegszeit, die Kriegs- und Nachkriegsereignisse waren mehr oder weniger bewältigt. Sowohl im politischen als auch im privaten Bereich bahnte sich eine Reihe von Veränderungen und Umbrüchen an. Die künstlerischen Inhalte spiegelten die Realität wider und hatten ihren Ursprung häufig in alltäglichen Vorkommnissen.

Provokation und Politik hielten Einzug in nahezu alle Kunstformen, so auch ins Kabarett, welches die Leute unterhielt und von namhaften Künstlern zur Hochform gebracht worden war. Hier setzt der politische Witz an, welcher in Österreich wegen der großen Anzahl an Künstlern und der Geschichte des Landes fest mit dem Begriff des Kabaretts verbunden ist. Zwei der größten Vertreter des Genres, Karl Farkas und Ernst Waldbrunn, begeisterten in dieser Zeit das Publikum mit ihren Doppelconférencen. Das Programm der beiden erfreut sich bis heute großer Beliebtheit und ist es deshalb wert, genauer betrachtet zu werden.

1.3. Wissenschaftliches Erkenntnisinteresse

Bei der Sichtung der bereits vorliegenden Arbeiten und Erkenntnisse zum Thema Kabarett stellt man fest, dass die meisten diesbezüglichen Arbeiten aus dem Bereich der Politik-, Sozial-, Literatur- oder Theaterwissenschaften stammen.

Die Kommunikationswissenschaft hat dieses Thema bisher eher stiefkindlich behandelt. Das liegt möglicherweise daran, dass die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sich bislang hauptsächlich mit der über Massenmedien kommunizierten Massenkommunikation beschäftigte, bei der es vor allem darum geht, wie und mit welchen Folgen Massenmedien wie z.B. Zeitungen oder TV-Sender ihre Inhalte an ein breites Publikum bringen. Die Individualkommunikation wird dabei eher vernachlässigt und mit ihr auch die Elemente Humor und Witz, die in der zwischenmenschlichen Kommunikation eine ganz entscheidende Rolle spielen.

Diese und ähnliche Mittel der Kommunikation sollen daher im Rahmen dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem Genre Kabarett näher beleuchtet und anhand von ausgewählten Kabarettprogrammen des Duos Karl Farkas und Ernst Waldbrunn untersucht werden.

Das Phänomen Kabarett wurde in vergangenen wissenschaftlichen Arbeiten, wenn überhaupt, meist aus einer sehr theoretischen Sichtweise heraus behandelt. Einschlägige Publikationen aus dem Fachbereich der Theaterwissenschaft beschäftigten sich mit Geschichte und Definitionsversuchen der zentralen Begriffe Kabarett, Witz, Humor und Satire. Natürlich wird auch in dieser Arbeit auf die Historie des Kabarett-Begriffs und die genannten zentralen Begriffe eingegangen werden, allerdings liegt das Hauptaugenmerk auf der Untersuchung eines bestimmten Kabarett-Programms zweier Kabarett-Größen Österreichs zu einer klar definierten Zeitepoche. Die vorherrschenden Themen und Inhalte des Kabarett und Witzes der 1960er Jahre werden aufgezeigt, um zu verstehen, was die Menschen zu dieser Zeit bewegte.

Um auch die Ursachen und Hintergründe des Humors von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn zu erkennen und nachvollziehen zu können, werden die Höhen und Tiefen des Lebens und Schaffens der beiden Hauptdarsteller der Doppelconférencen, also ihre persönlichen und beruflichen Biographien dargestellt.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Doppelconférencen hinsichtlich ihrer Inhalte und Themen zu analysieren. Auch die Untersuchung der Techniken und Mittel der beiden Kabarettisten, mit denen sie ihren ganz speziellen Humor auf die Bühnen Wiens gebracht haben, stellt ein interessantes Forschungsfeld dar und soll zur Klärung des Geheimnisses ihres Erfolgs beitragen.

Als Methode zur Erhebung sollen die quantitative und qualitative Inhaltsanalyse verwendet werden. Dabei werden anhand eines zu entwerfenden Schemas sprachliche Elemente des Textes sowie visuelle, thematische und inhaltliche Merkmale der Darbietungen erfasst, kategorisiert, analysiert und abschließend vor dem Hintergrund der Theorie des Kabarett, der Zeitgeschichte und der Lebensgeschichte der Künstler interpretiert.

2. Forschungsfragen

Die Fragen, welche der gesamten Arbeit überstehen, sind:

Forschungsfrage 1:

Welche Themen werden in den Doppelconférences von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn angesprochen und welche kommen am häufigsten vor?

Forschungsfrage 2:

Welche Techniken der Humor- und Witzgenerierung sind in den Doppelconférences von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn erkennbar und welche kommen am häufigsten vor?

Die Arbeit setzt sich aus einem umfangreichen Theorieteil und einem empirischen Analyseteil zusammen. Der theoretische Teil der Arbeit gibt zum weiteren Verständnis einen Überblick über die Geschichte des Kabarett und die damit in Zusammenhang stehenden zentralen Begriffe wie Humor, Satire, Witz, Lachen und Ironie. Hier werden auch der Begriff des politisch geprägten Kabarett umrissen und Theorien zum Versuch einer Definition des Begriffes Kabarett vorgestellt. Außerdem werden Kurzbiographien zu Karl Farkas und Ernst Waldbrunn dargeboten.

Um die Doppelconférences zu analysieren, wird mit Mayrings quantitativer und qualitativer Inhaltsanalyse gearbeitet, da sich diese Art der empirischen Untersuchung am besten für die interpretative Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Material eignet. Anhand eines Categoriesystems werden die Themen und Inhalte der Doppelconférences systematisch analysiert und in Bezug zur Theorie des ersten Teils der Arbeit gestellt. Dabei wird großes Augenmerk auf die verwendeten Techniken der Kabarettisten gelegt.

Zur Untersuchung werden 28 Doppelconférence-Nummern von Farkas und Waldbrunn sowohl anhand der Video-Aufzeichnung als auch des niedergeschriebenen Programmtextes analysiert.

3. Zentrale Begriffe des Komischen

Im Kabarett sollen die Besucher zum Lachen gebracht werden. Ein Kabarettabend, bei dem nicht gelacht wird, ist ein kompletter Misserfolg. Daher werden im nächsten Abschnitt Begriffe rund um das Komische sowie theoretische Ansätze zu seiner Erklärung angeführt bzw. vorgestellt.

3.1. Komik

Komikós stammt aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie Lustspiel, scherzhaft und gehörig. Seine Bedeutung im deutschen Sprachraum erhielt der Begriff im 17. Jahrhundert durch den Einfluss des französischen Wortes comique. Allgemein werden unter Komik Gegenstände, Äußerungen, Ereignisse und Sachverhalte verstanden, welche Lachen hervorrufen. Das Komische muss dabei nur denkbar und wahrnehmbar sein, wodurch es quantitativ als auch qualitativ erfassbar wird.

Komik kann auf vielfältige Arten entstehen und auf allen Kommunikationsebenen wie Sprache, Gestik, Mimik usw. gefunden werden. Ein Kommunikationsteilnehmer erzeugt Komik, welche dann vom Rezipienten als komisch erkannt und dekodiert wird. Dieser Effekt der Komik wird von situativen und individuellen Faktoren auf der Seite des Empfängers beeinflusst. Eine fakultative Intensivierung der Komik entsteht durch einen sexuellen und aggressiven Gehalt sowie durch Tabubrüche innerhalb des Komischen.¹

3.2. Humor

Der Begriff Húmor bzw. úmor kommt aus dem Lateinischen und bedeutet soviel wie Feuchtigkeit oder Flüssigkeit. Humor kann allgemein als Grundeinstellung zum Leben sowie als Sinn für das Komische definiert werden und geht historisch gesehen auf die Temperamentenlehre des Mittelalters zurück. Dabei ging es vor allem um Körpersäfte wie Blut, Schleim und Galle. Im Laufe der Zeit ging der Begriff vom rein stofflichen in den geistigen Bereich über und beschrieb nun

¹ Vgl. Knop, Karin: Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format. Bielefeld, transcript Verlag, 2007. S. 74-76.

menschliche Charaktereigenschaften. Ende des 16. Jahrhunderts verstand man unter Humor ein exzentrisches und sich über Konventionen hinwegsetzendes Benehmen. Im 18. Jahrhundert wurde Humor gar zu einem Schlüsselwort der Humanität und zusätzlich als Kardinaltugend angesehen. Auch im 19. Jahrhundert stellte Humor ein versöhnliches Moment dar, das sich in einer wissend-gelassenen Betrachtung menschlicher Unzulänglichkeiten und der Erduldung von Schmerzen und Leid niederschlug.

Heute wird Humor aus psychologischer Sicht zweigeteilt. Zum einen gibt es den Humor, welcher auf andere gerichtet ist, zum zweiten jenen Humor, der auf das eigene Selbst abzielt.

Bei der interpersonellen Kommunikation wird zwischen einer sozialen und aggressiven Komponente des Humors unterschieden, auf intrapersonaler Ebene zwischen selbstabwertendem und selbstaufwertendem Humor.

Funktional wird zwischen sexuellen, intellektuellen, aggressiven und sozialen Wirkungsrichtungen des humoristischen Verhaltens und Erlebens unterschieden. Des Weiteren existieren eine Freude-Funktion sowie Coping- und Abwehrfunktionen im breiten Facettenreichtum des Humorbegriffs.

Humor wird als ästhetischer Grundbegriff gesehen, welcher in sich jegliche Spielarten des Komischen integrieren und aufbieten kann.

Der Begriff des Humors wird weiters für die Stilmittel und Eigenschaften des Komischen bzw. der Komik benutzt, wodurch Humor oft als Synonym zur Komik benutzt wird.²

² Vgl. Knop, 2007: S. 71-73.

3.3. Humortheoretische Ansätze

3.3.1. Überlegenheitstheorie

Die Überlegenheitstheorie wurde bereits von Aristoteles formuliert. Für ihn basiert Komödie auf dem Prinzip der Darstellung von Menschen, welche schlechter als der Durchschnitt sind. Es werden Menschen dargestellt, denen man sich aufgrund ihres Pechs, ihres Erscheinungsbildes, ihrer Inkompetenz oder Dummheit – nur um einige zu nennen – bevorteilt und überlegen fühlt. Aus dieser Situation heraus entwickelt sich ein Gefühl des Triumphes, also der Überlegenheit.

Je weniger man sich mit der dargestellten Person identifizieren kann, desto höher fällt die Ausprägung des Überlegenheitsgefühls aus.³

3.3.2. Psychoanalytische Humortheorie

Die psychoanalytische Humortheorie hat ihren Ursprung bei Sigmund Freud. Er sah im Witz eine Ersatzbefriedigung oder Wunschvorstellung. Laut Freud ist die eigentliche Lustquelle für den Betrachter nicht mehr erreichbar, da sie ihm durch ein Hindernis versperrt ist. Diese Barrieren tauchen in externer (Klima der Unterdrückung oder gesellschaftliche Tabus) sowie interner Form (Scham) auf. Der Witz führt in diesem Fall dazu, dass unterdrückte Wünsche fast schuld- sowie angstfrei zufrieden gestellt werden können.⁴

Freud hielt den Humor übrigens für eine der höchsten psychischen Leistungen.⁵

3.3.3. Erregungstheorie

Die Erregungstheorie kommt aus der Motivationspsychologie. Hierbei wird angenommen, dass die Reaktionen auf Witz bzw. Humor wie beispielsweise ein Lachen zu einer Erregungsreduktion führen und sich daraufhin ein wohliger Gefühlszustand einstellt. Zunächst kommt es durch Spannungen oder Stress zur

³ Vgl. Knieper, Thomas: Die politische Karikatur: Eine journalistische Darstellungsform und deren Produzenten. Köln. Halem. 2002. S.72f.

⁴ Vgl. Knieper, 2002: S.73f.

⁵ Vgl. Sindermann, Thorsten: Über praktischen Humor. Oder eine Tugend epistemischer Selbstdistanz. Königshausen und Neumann. Würzburg 2009. S. 104.

Erregung beim Rezipienten, bevor dieser, durch das Verstehen des Witzes, diese Erregungen auflösen und in Erleichterung und Entspannung umwandeln kann.⁶

3.3.4. Inkongruenztheorie

Diese Theorie findet sich im Ansatz schon bei Platon und Aristoteles und wurde im 18. Jahrhundert von Arthur Schopenhauer als die richtige Theorie des Komischen bezeichnet.⁷

Sie ist einer der am häufigsten auftauchenden Ansätze in der Humorforschung. Dabei geht man von der Idee der nicht eingehaltenen Erwartung aus, bei der es zum Beispiel durch eine Nichtbefriedigung des Ästhetikempfindens, durch überraschende Wendungen oder durch Normverletzungen oder Ähnliches zu Störungen in der Erwartungshaltung kommen kann. Man kann sagen, dass das Erkennen einer nicht vermuteten Situation und die Verarbeitung des Widerspruches zwischen seiner eigenen Erwartung und dem dargestellten Inhalt als Humor wahrgenommen werden.⁸

⁶ Vgl. Knieper, 2002: S.74.

⁷ Vgl. Kindt, Tom: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Akademie Verlag GmbH. Berlin. 2011. S.5f.

⁸ Vgl. Knieper, 2002: S.74.

3.4. Witz

Der Begriff des Witzes machte im Laufe der Zeit häufig einen Bedeutungswandel durch, sein Ursprung liegt aber im althochdeutschen Wort *wizzi*, welches sowohl für angeborenes als auch erworbenes Wissen steht. Das 17. Jahrhundert brachte dann eine durch das französische Wort *esprit* beeinflusste Sinnverschiebung, wonach Witz für die Gabe geistreicher Einfälle und eine stilistisch geschliffene Rhetorik stand. Das Scherzhafte trat im 19. Jahrhundert stärker in den Vordergrund und Witz wurde zur Gabe lustiger, scherzhafter Einfälle. Gegenwärtig steht Witz für einen einzelnen lustigen Einfall bzw. Erzählung. Witz kann sowohl als eine Fähigkeit als auch als eine Eigenschaft einer Person gesehen werden, wie auch als Produkt, Werk oder Äußerung. Ein Witz wird heute „als eine sehr kurze, meist mündlich vorgetragene Erzählung bestimmt, die aus einer im Präsenz geschilderten Dialogsituation, der Witzfabel, und der anschließenden Pointe, dem intendierten Zielpunkt des Erzählers, besteht. Witze entstehen anonym und werden im Diskurs des Alltags weiterverbreitet“⁹.

Im Unterschied zu einer Anekdote ist ein Witz fiktiv, während die Anekdote auf einen tatsächlichen Vorgang eingeht. Häufig basieren Witze auch auf Wortspielen, welche sich durch die Ähnlichkeit bzw. Gleichheit der Lautung aber unterschiedlicher Bedeutungen von mindestens zwei Wörtern definieren. Diese Wörter können entweder gleich klingen, gleich geschrieben werden oder gleich lauten. Wortspiele können auch aus rethorischen Mitteln oder Fragen wie Repetition, Parallelismus, oder Antithese entstehen, ebenso durch Bildsprache wie Metaphern, Vergleiche und Personifikationen.¹⁰

Auch beim Witz sind die an der Kommunikation beteiligten Parteien im Einverständnis über Werte, Normen und Einstellungen. Der Sprecher macht seine eigenen Einstellungen für den Hörer in einer Art verfügbar, welche dem Hörer erlaubt, diese Einstellungen zu akzeptieren oder abzulehnen. Der Sprecher wiederum hat die Möglichkeit, sein Kommunikationsangebot zurückzuziehen und somit den Versuch einer Kommunikation zu beenden. Durch einen Witz bietet sich

⁹ Knop, 2007: S. 77.

¹⁰ Vgl. Knop, 2007: S. 77f.

die Möglichkeit, die Parameter einer Kommunikation abzuklären, die Übereinstimmung der Einstellungen zu prüfen und die sozialen Rollen der Teilnehmer zu definieren. Damit wird ein Witz quasi zu einer Kommunikationsprobe. Man muss über einen Witz nicht zwingend lachen, man kann ihn ablehnen und es ist auch möglich das Erzählen des Witzes von Anfang an zu unterbinden. Diese Möglichkeiten bestehen nur dann, wenn Einstellungen nicht explizit ausgesprochen werden. Ist dies der Fall, kann man sie als Hörer nur annehmen oder ablehnen, der Sprecher hat jedoch keine Möglichkeit, das Gesprochene unter dem Anspruch der Wahrheit wieder zurückzunehmen. Der Witz in Form einer humoristischen Rede ist also eine metakommunikative Handlung, deren Aufgabe es ist, die Bedingungen einer Kommunikation festzulegen, zu sichern und klarzustellen.¹¹ Im Witz „...vereinen sich kognitive Erkenntnis und psychische Entspannung.“¹²

Richard Schrodts, Universitätsprofessor für Germanistische Sprachwissenschaft an der Universität Wien, behauptet, dass jegliche sprachliche Handlung, welche in Form eines Witzes, Scherzes oder mit Humor geschieht, eine metakommunikative Funktion hat. Für ihn besteht der Unterschied zwischen einem Witz und anderen Formen wie Ironie, Parodie oder Satire darin, dass der Witz einfach die reinste Form einer metakommunikativen Handlung ist. Bei einem Witz wird das Sprechen komplett auf die Überprüfung der Einstellungen der an der Kommunikation beteiligten Parteien heruntergebrochen, der Inhalt wird zur Nebensache. Mit dem Erzählen eines Witzes wird häufig auch der eigene Status festgelegt und das Lachen wird dann zur Moralkritik. Besonders bei ethnischen und aggressiven Witzen wird dies besonders deutlich. Obszöne Witze oder auch die typischen Herrenwitze können genutzt werden, um bestehende moralische Konventionen zu hinterfragen. Bei Kindern sind vor allem absurde und skatologische Witze sehr beliebt. Dies geht auf Sigmund Freuds These der Ersparnis zurück, laut der man durch Lachen vom psychischen Aufwand befreit wird, welcher normalerweise zur Unterdrückung von unbewussten Trieben, Gefühlen und Gedanken erbracht wird. Durch seine geschickte Formulierung, umgeht der Witz die Zensur des Intellekts.

¹¹ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 24.

¹² Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 124.

Witze werden häufig auch auf Kosten von Machtlosen erzählt, wodurch Statusstrukturen unterstützt werden. Im Gegensatz zum Witz wird in anderen literarischen Formen neben der metakommunikativen Einstellung auch eine kommunikative Handlung in Form einer sprachlichen Darstellung ausgeführt. In ironischen und satirischen Texten wird etwas Tatsächliches dargestellt, bei der Ironie meist das Gegenteil des wörtlich geschriebenen Textes. Um Missverständnissen vorzubeugen und die Texte zu verstehen, muss der Leser also die metakognitiven Einstellungen des Autors decodieren. Der Autor kann damit seine eigenen Werte und Einstellungen zur Verfügung stellen, ohne sie konkret zu entblößen. Daraus leitet Schrodt ab, dass der wahre Inhalt ironischer und satirische Reden das Hervorheben der Werthaltungen des Autors ist und damit die metakommunikative Funktion, also was der Autor seinen Lesern wirklich mitteilen will, wichtiger wird als der dargestellte Inhalt. Als Beispiel dafür nennt Schrodt totalitäre Staaten oder auch Gesellschaften mit strengen moralischen Normen, in denen Ironie und Satire sehr oft vorkommen, da mit Hilfe von Satire und Ironie vom System abweichende Einstellungen ungestraft preisgegeben werden können. In diesem Fall werden Statusstrukturen angegriffen und die Witze nehmen die jeweiligen Machthaber ins Visier. Daher sind Witz und Ironie hier mehr für die politische Befreiung von Bedeutung und weniger für die Stärkung der Selbstbehauptung des Autors.

Auch die Zeit spielt bei humoristischen Reden eine wichtige Rolle. Witze können veralten und ihre Bedeutung im Laufe der Zeit verlieren, weshalb humoristische Reden immer im Zusammenhang mit der zu dieser Zeit bestehenden Gesellschaft zu verstehen sind.¹³

Sprachliche Formen des Humors sind eine gesellschaftlich akzeptierte Form von Selbstenthüllung, bei der die eigenen Werte, Normen und Einstellungen vorgeführt werden. In der Alltagskommunikation kann durch Humor die eigene Rolle in einem Gespräch erhöht werden. In empirischen Studien hat sich gezeigt, dass satirische Sprecher bei der Analyse von Problemen besser bewertet werden als nicht-satirische Sprecher. Aufgrund dessen lässt sich möglicherweise die immer weiter zunehmende Rolle von Kabarettisten als moralische Instanzen in den Medien

¹³ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 24-26.

erklären. In einer Welt, in der das Ausleben von persönlichen Einstellungen oft nicht erlaubt ist, können

humoristische Texte auch als Mittel zur Selbstfindung dienen, da der Autor nicht zur Verantwortung gezogen werden kann. Humorvolle Texte und Reden sind also Schutzmaßnahmen, welche entweder aus Überlegenheit oder Feigheit des Autors geboren sind. Das Lachen übernimmt die Funktion der Ja-Nein-Antwort einer regulären Aussage und bestätigt die Einstellungen des Sprechers. Durch Humor kann man trotz gesellschaftlichem Druck und moralischer Strenge seine Bedürfnisse aussprechen und damit vielleicht sogar Mitstreiter generieren.¹⁴

3.4.1. Elf Witztechniken von Roukes

Jede der in Kapitel 3.2. genannten Humor- Theorien versucht aus ihrer Sicht zu erklären, wann und warum Humor- und Witztechniken zu einem Lachen oder Schmunzeln führen. In diesem Zusammenhang sind die verschiedenen Witztechniken an sich von Interesse und weniger das Ziel eines solchen Erklärungsversuches, da sie innerhalb der dargestellten Humorthorien einen gemeinsamen Ausgangspunkt für die Prozesse darstellen, mit denen die Rezipienten auf Humor oder Witz reagieren. In den meisten Fällen treten Humortechniken in Kombination aus mehreren verschiedenen Techniken auf. Im Bereich der Kunst nahm der Kunstwissenschaftler Nicholas Roukes in seinem Buch „Humor in Art: A Celebration of Visual Wit“ eine Unterteilung in elf Witztechniken vor. Bei diesen elf Techniken unterscheidet man zwischen:¹⁵.

Assoziation: Sie beschreibt das Ergebnis einer Phase, in welcher der Karikaturist ein kreativ-gestalterisches Brainstorming vollzieht. Er probiert während der Entstehung der politischen Karikaturen vieles aus und arbeitet z.B. mit Verbindungen, Kombinationen Nebeneinanderstellungen, Vergleichen und Ähnlichem. Das Resultat ist meistens eine Kreuzung unterschiedlicher Techniken.

Vertauschung, Transposition: Dabei wird ein Subjekt aus seinem gewohnten Kontext entnommen und in einen neuen, oft ungewöhnlichen Bezugsrahmen

¹⁴ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 29.

¹⁵ Vgl. Knieper, 2002: S.75.

platziert (neue Situation, fremder Ort, andere Zeit). Dazu zählen Techniken der Übertragung, Auswechslung, Verlegung, Verschiebung, Anpassung, Umstellung, Vertretung oder der Verdrängung.

Veränderung, Transformation: Dies sind Techniken, welche als Ergebnis eines Ablaufs der Entwicklung, Verwandlung, Herausbildung oder Kreuzung bezeichnet werden können. Viele Aspekte werden in diesem Fall einer Veränderung unterzogen wie beispielsweise die Struktur, Form, Komposition, Zustände, der Charakter oder der Auftritt einer Person. Als typisch lässt sich die Stilisierung, Abstraktion sowie Wandlung einer Erscheinungsform durch Portrait- und Individualkarikatur sowie Verzerrung und Übertreibung festhalten.

Kontradiktion, Umkehrung: Hierbei werden Widerspruch, die Darstellung durch das Gegenteil, Verdrehung von Dingen und Inhalten, Betonung von Unstimmigkeiten, welche durch Doppeldeutigkeiten entstanden, angewandt.

Übertreibung: Hierbei handelt es sich meistens um graphische Über- und Unterdimensionierung, Prahlerei, Schönung der Wahrheit oder Verzerrung und Hervorhebung. Sie kann bis ins Lächerliche ausgebaut werden. Ferner beinhaltet die Übertreibung das Vergrößern bzw. Verkleinern von Personen, Dingen oder Sachverhalten.

Parodie: Die Parodie beinhaltet Scherz, Nachahmung, Verriss sowie Spott und Hohn. Ferner besteht sie aus Referenzen und Anspielungen auf Verhaltensweisen, Bräuche, Sitten, Gewohnheiten, Einstellungen und Schöpfungen.

Wort- und Bildspiele: Eine Schlüsselrolle nimmt hier die inhaltliche Doppelbelegung von Bild- und Textaussagen ein. Gern genutzte Anlässe dafür sind beispielsweise alberne Titel, ungelegene Momente oder Zusammentreffen, Versprecher oder Veränderungen der Erwartung.

Verkleidung: Hierbei geht es um Verheimlichung, Tarnung, Täuschung oder Verwirrung. Aussagen werden zum Teil verschlüsselt oder versteckt. Es kann

vorkommen, dass Kernaussagen hinter einer vordergründigen Aussage verborgen sind. Des Weiteren werden hier Symbole oder Metaphern verwendet, welche nur von eingeweihten Personen zu entschlüsseln sind. Ebenso beinhaltet diese Technik unterschwellige Informationen. Besonders in totalitären Systemen oder in Zeiten, in denen eine Zensur besteht, kommt die Technik der Verkleidung verstärkt zur Anwendung.

Satire: Sie beinhaltet Spott, scharfen Witz, Ironie und Sarkasmus. Sie erzeugt Aufmerksamkeit und demaskiert Scheinheiligkeit, Unmoral oder Dummheit von Menschen. Ferner kennt Satire keinerlei Respekt und belustigt sich an Tabus, Inkompetenz und anderes Fehlverhalten von gesellschaftlichen oder politischen Gruppierungen werden angeprangert. Außerdem wird durch die Satire fehlendes Interesse oder Teilnahmslosigkeit verurteilt.

Erzählung: Bei dieser Technik liegt das Hauptaugenmerk auf der Verbreitung von Mythen, Märchen oder Gerüchten. Aus der Karikatur wird eine Märchenerzählung. Entscheidungen, Handlungen oder Ereignisse werden von dieser Technik begleitet und als Erzähltechnik kann ein Ablauf bestehend aus mehreren Bildern gewählt werden.

Aneignung: Diese Technik beinhaltet das Ausleihen, Verweisen, Aufgreifen oder Zitieren. Durch Adaption oder Verfremdung von bereits bekannten Werken entsteht ein neues, eigenständiges Werk. Im graphischen Bereich beispielsweise besteht hier für den Zeichner die Möglichkeit einer Neuorganisation oder einer Einbettung in einen neuen Kontext.¹⁶

Scherz

Witz und Scherz werden oft als synonym verstanden. Ein mögliches Abgrenzungskriterium ist die hohe Situationshaftigkeit und geringe Komplexität des Scherzes im Gegensatz zum Witz, was den Scherz zu einem eher spontanen, situativen Witz minderer Qualität macht. Ein Scherz braucht auch nicht zwingend eine Pointe und seine Struktur ist weiter gefasst als die eines Witzes. Sigmund Freud versuchte die Begriffe zu trennen, indem er das Spiel als erste Vorstufe und

¹⁶ Vgl. Knieper, 2002: S.75-89.

den Scherz als zweite Vorstufe zum Witz bezeichnete. Dabei charakterisiert sich der Scherz durch mangelnden Wert und Gehalt. Harmlose und tendenzlose Witze sind dadurch eng mit dem Scherz verbunden.¹⁷

Spott

Spott ist etwas Komisches, das einen hohen Anteil an indirekter Aggression in sich trägt. Die Wirkung wird durch mindestens eine als Verlacher agierende Person ausgelöst, wodurch sich die Indirektheit des Begriffs ergibt. Ausgelöste Heiterkeit ist Zeichen einer gelungenen spöttischen Aussage. Beim Opfer des Spotts muss außerdem eine Normabweichung vorliegen, die dann vom Spötter offen gelegt und in künstlerischen Spott gewandelt wird. Daher ist Spott eine Verbindung unfreiwilliger und künstlicher Komik. Aggression und Indirektheit verbinden Spott mit der Satire. Wichtig für den Spott ist aber der allgemein gültige und deutlich erkennbare Fehler der Zielscheibe des Spotts, der dann auf komische Art aufgegriffen wird. Deshalb ist Spott weniger feinsinnig und zielt eher auf Herabsetzung und Vernichtung ab als Satire, die mit ihrer Kritik eher auf verborgene Sachverhalte anspielt.¹⁸

¹⁷ Vgl. Knop, 2007: S. 78.

¹⁸ Vgl. Knop, 2007: S. 78f.

3.5. Satire

Der Ursprung der Satire liegt in der Antike, da sich bereits die Griechen und Römer ihrer bedienten. Die Satire entwickelte sich über das Mittelalter hinaus mit Fabeln bis in die Moderne. Als Begründer der heutigen Satire gilt der, etwa 100 vor Christus geborene, römische Dichter Gaius Lucilius, der in seinen fragmentarisch erhaltenen Satiren ungestraft harsche Kritik an seinen Zeitgenossen übte, was er Dank seiner hohen gesellschaftlichen Position ungestraft tun konnte.

Bei der Satire handelt es sich nicht unbedingt um eine literarische Gattung, sondern eher um eine eigene Schreibart, die in allen Formen der Literatur wie Gedichten, Essays, Reportagen etc. vorkommen kann. Gerade in modernen Medien wie Fernsehen, Kino und Internet hat sich die Satire eine dauerhafte Stellung erarbeitet.

Der Zweck der Satire ist, dass sie Ungerechtigkeiten und Missstände anprangert und versucht, die bestehenden Zustände zu verbessern. Bevorzugte Ziele ihrer „Attacken“ sind sowohl konkurrierende Künstler und deren Werke genauso wie Politiker und Personen des öffentlichen Lebens. Auch auf die Gesellschaft im Allgemeinen bezieht sich Satire oft.

Die Gestaltung von satirischen Werken geht von einer gut gemeinten Rüge bis hin zu entblößenden Darstellungen der Angegriffenen. Die Gemeinsamkeit liegt dabei in der Aggression, die in allen Formen der Satire vorhanden ist, um den Angegriffenen zu verspotten und über ihn zu richten.

Eine weitere Gemeinsamkeit aller Formen der Satire ist die Komik. Der Rezipient soll durch die Bloßstellung und das Lächerlichmachen der angegriffenen Person zum Lachen gebracht werden. Natürlich gibt es gewisse satirische Darstellungen, bei denen dem Rezipienten das Lachen schwer fällt.

Satire richtet sich eher an ein gebildetes Publikum. Um die satirischen Werke zu verstehen, muss man das Original, wie z.B. die Standpunkte, für die ein Politiker steht, kennen. Deshalb wird Satire auch oft als eine „höhere“ Form von Komik gesehen, im Gegensatz zu Klamauk und Blödeleien. Begriffe, die fast nur mit

Satire in Verbindung gebracht werden, sind Parodie, Travestie, Polemik, Persiflage, Karikatur, Übertreibung, Ironie.¹⁹

Als eine (massen)mediale Form der Darstellung zielt die Satire darauf ab, mit den Mitteln des Komischen als negativ erlebte politische und gesellschaftliche Konventionen und Zustände, als auch individuelle Vorstellungen und Handlungen ironisch-aggressiv zu übertreiben, um dadurch deren Strafwürdigkeit, Unzulänglichkeit oder Verwerflichkeit zum Ausdruck zu bringen. Die Satire will aus einem vorhandenen moralischen Anspruch heraus Gesellschaftsschädliches beseitigen, indem sie es lächerlich macht. Ihre Kennzeichen sind daher eine verzerrende Darstellungsart, protreptische, also ermahnende Intention und Aggressivität.

Diese Eigenschaften machen die Satire ideal zur Entlarvung und Bloßstellung. Es wird auf tatsächliche Missstände hingewiesen, weshalb Satire eher mit Aufklärung und Enthüllung als mit Verletzung oder Bestrafung in Verbindung gebracht wird.²⁰

3.6. Ironie

Der Begriff der Ironie kommt von dem griechischen Wort *eironeía* (Verstellung betrügerischer Art) und leitet sich von *eiron* ab, was Schalk bedeutet. Es besteht kein zwingender Zusammenhang zwischen Ironie und Komik, sondern die Ironie stellt nur ein Stilmittel dar, welches auch im Nicht-Komischen genutzt wird. Im Rahmen der verbalen Komik stellt die Ironie eine Form der indirekten Redeweise dar. Sie steht für einen uneigentlichen Sprachgebrauch, bei dem das eigentlich Gemeinte durch das Gegenteil ausgedrückt wird. Wichtig sind hier die Ironiesignale wie Übertreibung, superlativische Ausdrucksweise, Repetition, Emphase und Akkumulation, um die gegenteilige Aussage zu verstehen. Die Signale können durch sprachliche Lauteigenschaften, Gestik oder auch Mimik übertragen werden. Dadurch hat Ironie einen Code-Charakter und muss vom Empfänger decodiert werden muss. Die aggressive Indirektheit verbindet die Ironie mit Satire und Spott.²¹

¹⁹ Vgl. Loeks, Peter: Satire und Comedy in Zeitschriften und Fernsehen - Ein Vergleich anhand ausgewählter Beispiele. Deutschland. GRIN Verlag. 2004. S. 5f.

²⁰ Vgl. Knop, 2007: S. 79f.

²¹ . Knop, 2007: S. 81f.

Die Definition von Ironie als Ausdruck des Gegenteils dessen, was man eigentlich gemeint hat, tut diesem Begriff jedoch nicht genüge. Es scheint allerdings so, als gäbe es eine „ironische Alltagskompetenz“²², quasi ein unbewusstes Wissen, dass auch Personen ohne akademischen Hintergrund ironische Sprechakte verstehen lässt. Es ist davon auszugehen, dass wir Ironie lernen, ohne dass es uns bewusst ist. Daher sind sich verschiedene Personen zum Großteil einig, ob Texte ironisch zu verstehen sind oder nicht. Voraussetzung für dieses Verständnis ist ein gleich bleibendes Hintergrundwissen, auch Kontextwissen genannt.²³

Als Kommunikationsform drückt die Ironie implizit, aber klar, eine meist negative Bewertung aus, welche zum gemeinsamen Wissen gehört und daher nicht noch extra erklärt werden muss. Nur Ironiesignale für die Wirkung sprachlicher Ironie verantwortlich zu machen, ist eine lückenhafte Darstellung. Diese Signale können die Ironie verdeutlichen oder sogar sichern, da es sich aber um ein gemeinsames Wissen handelt, kann auf sie auch verzichtet werden. Die ironische Rede soll Wertstandards ansprechen, wobei das Ziel der Ironie die Situation ist, welche von der ironischen Rede geschaffen wird und der Begriffszusammenhang, welcher für die Situation verantwortlich ist. Ironische Sprechakte sind daher immer, zumindest implizit, an eine dritte Person gerichtet, was ihr einen gemeinschaftsstiftenden Sinn verleiht, da sie die gemeinsamen Werthaltungen anspricht, ohne sie direkt auszusprechen. Damit ist Ironie ein Diskurs darüber, welche Voraussetzungen und sozial bewertete Einstellungen einer erfolgreichen sprachlichen Kommunikation zu Grunde liegen und nicht nur ein rhetorisches Verfahren, wie es in der Antike dargestellt wurde oder auch teilweise in neueren Quellen dargestellt wird. Dadurch ergeben sich Solidarisierungseffekte für den Zuhörer. Einerseits mit dem Sprecher, sollte dieser aus einer unterlegenen Position einen überlegenen Gegner angreifen, oder, falls der Sprecher selbst überlegen ist, mit dem Opfer. Die Ironie wird dabei umso legitimer, je gesellschaftlich unterlegener der Sprecher ist. Bei der Grundfunktion der Ironie, der negativen Bewertung, verzichten der Sprecher auf ausführliche Begründungen und der Kritisierte auf Rechtfertigungen und Aushandlungen. Damit lässt sich sagen, dass Ironie als sprachlicher Akt seine metasprachlichen Grundlagen implizit ausdrückt.²⁴

²² Vgl. Panagl/ Kriechbaumer (Hg.), 2004: S. 11.

²³ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 11.

²⁴ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 14f.

3.7. Parodie

Der Begriff Parodie stammt aus der Literaturwissenschaft und ging später in den audio-visuellen Medienbereich über. Die Parodie ist im Bereich zwischen Satire und Nachahmung anzusiedeln. Im 17. Jahrhundert kam der Begriff erstmals im deutschen Sprachraum vor und stand für spielerische Nachahmung. Die Parodie definiert sich als literarisches Zeugnis, das als bekannt vorausgesetzte Texte, Sitten, Gebräuche, Personen, Vorgänge und Anschauungen verzerrend und mit Komik nachahmt. Auch in Medien wie Fernsehen, Theater und Film) kommt die Parodie häufig zum Vorschein. Dabei ist kein Gegenstandsbereich vor der Parodie sicher, einzig das Original muss dem Empfänger bekannt. Ist dies nicht der Fall, geht der komische Effekt verloren und die Parodie geht ins Leere.

Satire unterscheidet sich von Parodie vor allem durch ihr kritisches Moment und ihre Aktualität. Parodie soll durch Nachahmung des Originals vor allem Komik generieren, während bei komischer Satire auch die Aggression, Kritik und der Wunsch nach Veränderung im Vordergrund stehen. Außerdem muss sich Satire mit aktuellen Sachverhalten und Gegenständen beschäftigen, Parodie kann auch auf ältere Sachverhalte zurückgreifen. Verzichtet man auf eine Trennung der beiden Begriffe, kann die Parodie als milde Form der Satire gesehen werden.²⁵

3.8. Karikatur

Der Begriff Karikatur leitet sich aus dem lateinischen Wort caricare (überladen) ab und steht für eine übersteigernde Verzerrung eines (wichtigen) Einzelzuges. Sie ist aufgrund der vorhandenen Kritik der Satire näher als die Parodie und versteht sich als wörtliche oder bildliche Darstellung, in welcher Vorgänge oder Personen auf eine deformierend verknappte, komische Art und Weise charakterisiert und oft auch kritisiert werden. Stilmittel der Karikatur sind daher Verzerrung, Übertreibung und Übersteigerung. Die Karikatur zielt im Gegensatz zur Satire häufig nur auf einen einzelnen Aspekt ab und ist weniger vielschichtig.²⁶

²⁵ Vgl. Knop, 2007: S. 80f.

²⁶ Vgl. Knop, 2007: S. 81.

3.9. Sarkasmus und Zynismus

Sarkasmus wird am besten als vernichtender Spott bzw. extrem gesteigerte und beißende Ironie verstanden. Nicht umsonst kommt der Begriff von dem griechischen Wort sarkázein (zerfleischen). Es geht beim Sarkasmus vornehmlich darum, eine Person zu verletzen oder zu verhöhnen. Die nächste Steigerung des Begriffs ist der Zynismus. Dabei handelt es sich um eine Lebenseinstellung, bei der man aus Lebens- und Menschenverachtung und vollendeter Skepsis alle bestehenden Werte heruntersetzt. Diese Form ist mit ihrer verletzenden Scheinüberlegenheit und ihrer radikalen Skepsis die härteste Form des Spottes. Dabei zielt der Zynismus destruktiv auf die von anderen vertretenen Wahrheiten und Werte ab und setzt diese herab bzw. stellt sie bloß.²⁷

3.10. Lachen

Das Lachen ist ein neurophysiologischer Ablauf, welcher entweder unbewusst oder bewusst gesteuert erfolgt und oft als eine Reaktion auf wahrgenommene Komik eintritt. Es dient in der sozialen Interaktion dazu, eine positive Kommunikationsbasis zu erzeugen, kann aber auch dominante, submissive und ablehnende Botschaften enthalten. Im Zusammenhang mit der Komik und dem Humor ist Lachen das äußerliche Resultat, welches durch die Anwendung von Komik und Humor bewirkt wird, also ein körperlicher Effekt des Komischen. Lachen geht oft mit einer mentalen, psychischen und physischen Entspannung einher, ist jedoch kein hundertprozentig sicherer Indikator für das Komische, da so gut wie über jeden Sachverhalt, auch außerhalb des Komischen, gelacht werden kann. Daher ist nicht von einer monokausalen Verbindung zwischen Lachen und Komik auszugehen.²⁸

Abgesehen von der sprachlich-kommunikativen Verfahrensweise der Ironie, zählte bereits in der Antike auch das Lachen zu einer ihrer wichtigsten Wirkungen. Ironische Äußerungen gehen oft mit einer komischen Wirkung einher, weshalb Ironie, Lachen und Komik als „... physiologischer Reflex auf die Entstehung von

²⁷ Vgl. Knop, 2007: S. 82.

²⁸ Vgl. Knop, 2007: S. 73f.

Lustenergie in einem gemeinsamen Wirkungszusammenhang gestellt.“²⁹ werden. Wichtigster Faktor für den Humor ist die Inkongruenz, also die Nichtübereinstimmung.

Der Ursprung des Komischen kann sowohl in den sprachlichen Regelmechanismen des Textes gesucht werden, als auch in Verstößen gegen Gattungskonventionen und Erwartungen der Leser. Bei Parodien findet man das Komische in Spannungen zwischen Text und Prätext. Für Sigmund Freud lagen die Funktionen von humorvollen Texten in der Ersparnis psychischer Energie, der Entspannung und der Abfuhr überflüssiger Hemmungen. Allerdings sind humoristische Texte oft auch aggressiv und abwertend. Genau wie die Ironie, haben auch Witze meist ein Opfer. Degradation ist kein Muss bei humorvollen Sprechakten, doch „Man lacht insgesamt lieber über Scherze auf Kosten solcher Leute, die man gern erniedrigt sieht: Schüler/ innen amüsieren sich auf Kosten der Lehrer/ innen, Progressive auf Kosten der Konservativen und umgekehrt etc.“³⁰ Die Komik stellt also im Wesentlichen eine Rezeptionsleistung dar und keine Leistung des Wahrnehmens oder Fühlens.³¹

Ein weiterer wichtiger Aspekt zur Beschreibung von ironischen Sprechakten ist der performative Ertrag, also die Wirkung auf den Zuhörer. Das Lachen zählt quasi als Quittung für einen erfolgreichen humoristischen Sprechakt. Aus der Vielzahl an Lachtheorien, haben sich vier Gruppen herauskristallisiert, mit welchen Lachen erklärt werden kann.

1. Aggression: Strafangst und das Streben nach Macht zählen zu den bedeutendsten Motiven des menschlichen Handelns. Gerade im Lachen zeigt sich das Gefühl der Überlegenheit gegenüber anderen, welches immer auch Aggression und Triumph enthält. Gerade bei Kindern ist aggressives Lachen deutlich zu beobachten, während bei Erwachsenen die kulturelle Entwicklung das Aggressive im Lachen gemindert hat. Thomas Hobbes gilt als bekanntester Vertreter dieser Theorie des Lachens.

²⁹ Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 15.

³⁰ Kotthoff, Helga: Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung. Opladen. VS Verlag für Sozialwissenschaften. 1996. S. 12.

³¹ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 15.

2. Inkongruenz: Nichtübereinstimmung stellt die Grundbedingung des Lachens dar. Sowohl Immanuel Kant, Henri Berges als auch Sigmund Freud sehen in dieser Auffassung die Erklärung des Lachens. Bergson beruft sich dabei auf den Gegensatz zwischen Lebendigem und Mechanischem. Lust spricht von einem Lustgewinn, der durch das Lachen erzeugt wird. Jene psychische Energie (sexuelle und aggressive Impulse), welche im Normalfall durch die Wirkung gesellschaftlicher Normen gezügelt wird, kann sich nun auch im konventionellen Rahmen entfalten. Dadurch entfällt der Verdrängungsaufwand und der Vorgang endet schließlich als Spannungsabfuhr im Lachen.

3. Spiel: Ähnlich wie ein Spiel befreit das Lachen von äußeren Zwängen. Das Spiel wird als eine Form von organisierter Kooperation gesehen, bei der man sich in ernsthaften Verhaltensmustern übt. Lachen ist also eine Reaktion auf ein unernstes Spielverhalten, durch das man sich bei Gelegenheit aus den konventionellen Formen des menschlichen Umgangs befreien kann.

4. Soziale Funktion: Lachen stärkt nicht nur den Gruppenzusammenhalt, sondern kennzeichnet auch gemeinsame Einstellungen und Werthaltungen. In biologischer und ethnologischer Hinsicht stellt das Lachen eine spielerische Probesituation und den Unernst einer vorgestellten Aggressivität dar. Dadurch wird Lachen sowohl zu einem Begrüßungs- als auch Beschwichtigungsritual.³²

Lachen unterstreicht Züge in Sprachhandlungen besonders dann, wenn dabei wichtige Werte und Einstellungen zwar nicht direkt ausgesprochen, aber doch durch das Sprachspiel zum Thema gemacht werden. Bei einer sprachlichen Auseinandersetzung tritt das Lachen also gerade dann auf, wenn Werte und Einstellungen angegriffen werden. Das Lachen bestätigt den Grundkonsens einer Kommunikation nicht nur, sondern stellt ihn auch her. Eine erfolgreiche Kommunikation ist nur möglich, wenn es ein gemeinsames Unterstellungssystem zwischen den kommunizierenden Parteien gibt und zu diesem System gehört eben auch das Wissen, dass es unterschiedliche Einstellungen gibt. Dieses Wissen muss regelmäßig gespeichert werden, vor allem wenn das

³² Vgl. Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 16.

Unterstellungssystem Gefahr läuft, instabil zu werden. Dadurch kann das Lachen als eine direkte Aktion sowie Reaktion des Körpers gesehen werden, quasi als letzter Bezugspunkt zum Aussprechen der Wahrheit.³³

³³ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer, 2004: S. 30.

4. Kabarett - Theorien

Mit der Kunstform des Kabarett an sich beschäftigt sich der nächste Abschnitt. Dabei werden die Theorien von Jürgen Henningsen, Michael Fleischer, Benedikt Vogel und die Auseinandersetzung mit diesen Ansätzen von Alfred Dorfer erläutert. Auch Publikum, Kabarettisten und ihre Rollen, die Mittel und die Methoden des Kabarett, die Untersuchungsgegenstand des empirischen Teils sind, sollen dabei genauer betrachtet werden.

4.1. Theorie des Kabarett von Jürgen Henningsen

Kabarett ist ein historischer Gegenstand und damit dem Wandel unterworfen. Henningsen fasst seine Theorie daher mit folgender These zusammen: „Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums.“³⁴

Mit erworbenem Wissenszusammenhang ist die sprachlich erschlossene Erfahrung gemeint. Es ist ein Gefüge des noch nicht vergessenen, einmal Gelernten, bei dem unterschiedliche Bereiche auf verschiedene Arten miteinander integriert werden. Als Gelerntes gelten jegliche Informationen, welche es irgendwie ins Bewusstsein schafften und dort dann mit weiteren Informationen verbunden wurden.

Zwei Punkte prägen den erworbenen Wissenszusammenhang entscheidend. Er ist historisch und stark an Sprache gebunden. Historisch deshalb, da sich das Wissen einer Person von dem Wissen seiner Großeltern unterscheidet, oder das Wissen eines Angestellten von dem eines Studenten. Zusätzliche Informationen können den Zusammenhang verändern, dabei kommt es zu einer Umstrukturierung und nicht zu einer reinen Addition. Die Sprache ist das treibende Medium für Informationen und Lernen. Auch Zeichen und Gesten sind nützlich und können verstanden werden, aber nur dann, wenn sie vom Empfänger auf Sprache bezogen übersetzt werden. Um etwas Erlebtes in den erworbenen Wissenszusammenhang integrieren zu können, muss es vorher sprachlich reflektiert werden, sonst prallen die Informationen am Subjekt ab.

³⁴ Henningsen, Jürgen: Theorie des Kabarett. Düsseldorf- Benrath. A. Henn Verlag. 1967. S. 7.

Aus diesen Erkenntnissen ergibt sich für das Kabarett, dass der Künstler wissen muss, wer sein Publikum ist. Eine Pointe geht ins Leere, wenn das, worauf in der Pointe angespielt wird, nicht schon im Bewusstsein des Publikums vorhanden ist. „Eine Pointe von gestern kann morgen „witzlos“ sein, weil sich der erworbene Zusammenhang des Wissens durch „zwischenzeitliche Neuerwerbungen“ geändert hat.“³⁵ Die Tatsache, dass primitive Effekte regelmäßiger gelingen als differenzierte, lässt sich dadurch erklären, dass fast jeder etwas über Probleme mit Schwiegereltern oder Probleme im Bett weiß, jedoch wesentlich weniger Leute politisch oder literarisch informiert sind. Die primitiven Sparten des erworbenen Wissenszusammenhangs sind einfach leichter erreichbar, da sie sprachlich intensiver angesprochen werden können, sie sind deshalb jedoch nicht besser integriert als die differenzierten Bereiche. Um mit einem Kabarettprogramm gut anzukommen, ist daher eine gewisse Homogenität des Publikums nötig. Gerade in Zeiten der Massenmedien ist dieser homogene Wissenszusammenhang des Publikums stärker gewährleistet als früher. Dadurch ergibt sich aber für lokale Künstler auch die Möglichkeit, Effekte durch eine genaue Kenntnis des jeweiligen Publikums zu erzielen.

Was den Kabarettisten bei der Arbeit mit dem erworbenen Wissenszusammenhang von anderen Sparten, in denen Informationen übermittelt werden (z.B. Lehrer) unterscheidet, ist, dass er mit dem Wissenszusammenhang seines Publikums spielt. Ein Lehrer lehrt und legt die Informationen so zurecht, dass sein Publikum (die Schüler) hinzulernen können. Beim Kabarett wird mit dem erworbenen Wissenszusammenhang gespielt und Geordnetes wird eher in Unordnung gebracht. Es lebt vom Witz und von Überraschungsmomenten, welche davon profitieren, dass der erworbene Wissenszusammenhang nicht gänzlich integriert ist. Nicht die Spannung unterscheidet das destruktive Spiel des Kabarettisten vom konstruktiven Lehren des Lehrers, sondern die Herbeiführung und Auflösung dieser Spannung.³⁶

³⁵ Henningsen, 1967: S. 25.

³⁶ Vgl. Henningsen, 1967: S. 24-27.

4.1.1. Das Publikum

Im Gegensatz zum Darsteller im klassischen Theater ist sich der Kabarettist seines Publikums bewusst und spricht auch zu ihm. Das Publikum spielt deshalb jedoch nicht mit, ganz im Gegenteil. Der Zuseher will gar nicht mitspielen, sondern möchte für seinen gezahlten Eintritt unterhalten werden und sich bequem im Sessel zurücklehnen. Daher ist die Kabarettbühne für die Mehrheit der Besucher ebenso hinter einer imaginären Glasscheibe wie eine Rundfunksendung, in die man nicht eingreifen kann. Um nicht zu einer blassen Amüsierschaubude zu verkommen muss das Kabarett diese Glasscheibe durch andere Mittel als nur durch die direkte Ansprache des Publikums überwinden, ohne sie dabei völlig zu zerschlagen. Hier bedient es sich des erworbenen Wissenszusammenhangs des Publikums. Typisch dafür ist eine Pointe, welche erst zu einer Pointe wird, wenn ein im Text absichtlich ausgelassenes Verbindungsglied vom Publikum selbst ergänzt wird. Die Anstöße des Kabarettisten werden also durch vorausgesetzte Bestandstücke im Bewusstsein des Zusehers ergänzt und erzielen dadurch den gewünschten Effekt. Dabei setzt der Kabarettist auf bestimmte Schablonen, Routinen und auch Zwänge, welche sich im Vorstellungskreis des Zusehers befinden. Dazu zählen Reimzwänge, Analogien, Ergänzungszwänge und Klischees. Da diese Voraussetzungen historisch bedingt sind, können Kabarettprogramme über die Zeit ihre Pointen und ihren Witz verlieren, da die benötigten Assoziationen sich nicht mehr zwanghaft einstellen. Kabarettpointen sind daher aufgrund ihrer Abhängigkeit vom historischen Informationsbestand und historischen Denkgewohnheiten nicht unbegrenzt übertragbar. Diese geistige Arbeit, welche beim Publikum durch die Zwänge gefordert wird, muss allerdings immer klar definiert sein. Bietet das Kabarett dem Zuseher zu viele Möglichkeiten, erhöht sich die geistige Arbeit und der Kabarettist verliert das Publikum aus dem Griff, was gerade bei besonders absurden Nummern ein Problem darstellt.³⁷

³⁷ Vgl. Henningsen, 1967: S. 13-16.

4.1.2. Der Nummern-Charakter des Kabarettprogramms

Ein Kabarett besteht aus einzelnen, relativ kurzen Nummern und ist damit episodisch. Diese einzelnen Nummern werden in der Regel nur lose durch einen alles übergreifenden Titel oder angedeuteten Rahmen zusammengehalten. Durch diese Art der Organisation unterscheidet sich das Kabarett von Theater, Film und Oper und nähert sich eher dem Varieté an. Dadurch ergibt sich für das Kabarett folgendes Problem: Bei einem Kabarett-Programm ist keine Zeit für den Aufbau von dramatischen Entwicklungen, es kann das Publikum nicht noch umständlich mit Informationen versorgen. Zur Lösung dieses Problems muss es sich eben der Informationen bedienen, welche das Publikum schon mitbringt und die somit von vorn herein vorhanden sind.³⁸

4.1.3. Die Begrenztheit der Mittel

Das Kabarett verfügt normalerweise nur über sehr begrenzte Mittel und arbeitet mit einem kleinen Ensemble. Dies wirkt sich auf die Art der Darstellung aus. Kabarett deutet nur an, Requisiten oder technische Hilfen kommen kaum zum Einsatz. Auch Ensemble-Nummern sind sehr solistisch geprägt. Die begrenzten Mittel führen auch zu begrenzten Zwecken. Kabarett soll nicht die Welt retten, Kriege verhindern oder Wahlen beeinflussen. Aufgrund der schnellen Vermittlung von Neuigkeiten über eine Vielzahl von Medien kann es auch keine politisch relevanten Informationen weitergeben. Ein Kabarettist kann auf der Bühne keine Illusionen erzeugen und muss seine Darstellungen innerhalb des Rahmens halten, den ihm sein Parkett bietet. Er steht daher unter der begrenzten Bedingung der „Einheit des Ortes und der Zeit“³⁹. Ein Kabarettist kann, im Unterschied zu einem Schauspieler, nicht aus der real-konkreten Situation seines Spielraumes heraustreten. Henningsen fügte 1967 allerdings hinzu, dass diese Aussagen phänomenologisch-deskriptiv gemeint sind und daher in der Zukunft theoretisch überholt sein könnten.⁴⁰

³⁸ Vgl. Henningsen, 1967: S. 16f.

³⁹ Henningsen, 1967: S. 18.

⁴⁰ Vgl. Henningsen, 1967: S. 17-19.

4.1.4. Des Kabarettisten drei Rollen

Der Kabarettist tritt auf der Bühne in drei Rollen gleichzeitig auf.

1) In der Rolle des auferlegten Rahmens

Der Rahmen einer Nummer erlegt dem Kabarettisten eine gewisse Rolle auf. Kellner, Arzt, Manager etc. sind Rollen, welche durch einen Programmrahmen auferlegt werden und daher auch von Nummer zu Nummer wechseln. Der Rahmen ist allerdings nur eine Requisite und trägt keinen richtigen Wert in sich, daher hat diese Rolle nur eine untergeordnete Funktion. Der Kabarettist deutet die Rolle nur an, ist sie aber nicht. Die Aufgabe der Rolle des Rahmens ist es, ausschließlich bestimmte intendierte Assoziationen beim Publikum auszulösen. Deshalb bedient sich das Kabarett oft im öffentlichen Bewusstsein bereits verankerter, klischerter Typen, da sonst zu viele Informationen vorab vermittelt werden müssten.

2) In der Rolle des Kabarettisten

Diese Rolle ist historisch vorgeprägt und in den Erwartungen des Publikums angelegt. Der Kabarettist steht mutig auf der Bühne und spielt „Risiko“. Dadurch demonstriert er seine oppositionelle Haltung, welche ihn fordert, gegen irgendetwas zu sein. Wichtig ist allerdings, dass der Kabarettist diese Rolle nur spielt. Leidet er an etwas, darf er nur gespielt daran leiden, verflucht er etwas, darf er es nur mit einem Augenzwinkern verfluchen. Würde er seine Aussagen zu ernst meinen und als Prediger auftreten, stöße er das Publikum vor den Kopf. Im Gegenteil, „je engagierter im Ziel, desto distanzierter, unterkühlter, verfremdeter im Mittel.“⁴¹

Hier existiert ein stillschweigender Pakt zwischen Kabarettist und Publikum. Die Zuseher bezahlen für ihre Freiheit von Belehrung und Ermahnung, sollen aber dennoch die Pille, welche ihnen vom Kabarettisten aufgezwungen wird, schlucken. Um dies zu erreichen, spielt der Kabarettist jemanden, der gerade eben von der Straße auf die Bühne gestolpert ist und nur unterhalten will. Was ihm sonst noch so einfällt, lässt er nonchalant fallen, jederzeit bereit, wieder von der Bühne in die Unauffälligkeit zu verschwinden. Trifft er auf ein kabarettistisch ungebildetes,

⁴¹ Henningsen, 1967: S. 20.

Ironie nicht gewohntes Publikum, ist jedoch auch der größte Kabarettist auf verlorenem Posten.⁴²

3) In der Rolle der Privatperson

Der Kabarettist steht auch als er selbst auf der Bühne und das Publikum kennt seinen Namen. Dies ist auch eine Neuerung der Moderne. In einem mittelalterlichen Jedermann-Spiel war es egal, wer die Rollen spielte, solange die Leistung stimmte. In der Neuzeit ist das Bedürfnis nach großen Namen und Stars stärker gegeben. Die Namen der Darsteller stehen über denen der Autoren. Das Publikum wägt das Dargestellte am Darsteller selbst ab, was sich nur in den seltensten Fällen deckt. Bei einem Schauspieler würde niemand anhand der gespielten Rolle Bedenken haben oder Schlüsse über die Privatperson dahinter ziehen. Bei Kabarettisten entsteht jedoch durch die Übertragung eine gewisse Reserviertheit gegenüber dem Vorgetragenen und die Frage, ob die Privatperson hinter dem Kabarettisten überhaupt legitimiert ist, eine bestimmte Rolle darzustellen. Darauf muss sich das Kabarett einstellen und Möglichkeiten innerhalb dieser Bedingungen suchen.

Eine Möglichkeit dazu ergibt sich, wenn der Kabarettist seine Worte und Darstellungen seiner eigenen Verantwortung entzieht und in die seines Publikums übergibt. Somit distanziert sich der Kabarettist von seiner Sache und suggeriert dem Publikum, sich als Anwalt dieser Sache zu fühlen. Er will sein Engagement nicht auf das Publikum übertragen, sondern es in den Zusehern selbst provozieren, indem er sich unengagiert zeigt.⁴³

⁴² Vgl. Henningsen, 1967: S. 19-21.

⁴³ Vgl. Henningsen, 1967: S. 21-23.

4.1.5. Themen und Inhalte des Kabarett

Henningsens These lautet: „Ist Kabarett Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums, dann sind seine möglichen Gegenstände die Bruchstellen dieses Wissenszusammenhangs.“⁴⁴

Der erworbene Wissenszusammenhang ist ein hochgradig integriertes Gefüge, bei dem das Bewusstsein eines Individuums ständig an dieser Integration arbeitet, um ein Gleichgewicht des Systems zu erreichen. Da dieses Gleichgewicht allerdings äußerst labil ist, kommt es zu Bruchstellen zwischen den nicht miteinander integrierten Bereichen. Dazu zählen vor allem so genannte Tabus. Darunter werden scheinbare Selbstverständlichkeiten verstanden, welche eine kritische Situation in eine gesellschaftlich anerkannte Form bringen. Werden diese Tabus nicht reflektiert, können sie durch Bewusstmachung ihren stabilisierenden Effekt verlieren. Ein Beispiel dafür wäre es, die beiden Wörter Straßenverkehr und Geschlechtsverkehr nebeneinander zu stellen, um sexuellen Anstoß zu erregen. Weitere Bruchstellen im erworbenen Wissenszusammenhang sind latente, dem Subjekt meist gar nicht bewusste Widersprüche. Dabei wird das Prinzip, zu einer gleichgewichtsstiftenden Einheit zwischen dem Selbst- und Weltverständnis zu kommen, ausdrücklich suspendiert. Anzeichen solcher Bruchstellen sind häufig ein schlechtes Gewissen oder eine generelle „uneasiness“. Ein beispielhaftes Bild ist die Integration von deutscher Geschichte (NS Zeit) in deutschen Köpfen. Um hier beiden Seiten gerecht zu werden, trennt das Bewusstsein, anstatt zu integrieren. Der Kabarettist kann dann entscheiden, ob er diese angesprochenen wunden Stellen im Bewusstsein des Publikums ausnützt oder nicht.

In Kabarettprogrammen findet sich eine Vielzahl von Anspielungen auf derartige Verdrängungen nicht ausgetragener Widersprüche und Bruchstellen im öffentlichen Bewusstsein wie z.B. Kriege, politische Parteien, Obrigkeiten etc. Die Verwendung solcher Themen in Kabarettprogrammen wird dann ethisch bedenklich, wenn man auf eine Bruchstelle im Bewusstsein anspielt, welche durch eine existenzielle Grenzsituation entstanden ist, wie z.B. bei der Witwe eines Kriegsveteranen, der man kaum eine Nummer über gefallene Soldaten zumuten kann. Allerdings ist eine Kabarettvorstellung genauso wie Wirtschaft, Politik oder

⁴⁴ Henningsen, 1967: S. 29.

Gesellschaft eine öffentliche Veranstaltung und kann daher nicht unter den ethischen Anforderungen des „Von- Angesicht- zu- Angesicht“ stehen, da ein individuelles Schicksal keine Kategorie von Öffentlichkeit ist.

Bei der Auswahl seiner Themen sollte das Kabarett aktuell sein. Allerdings ist damit nicht nur primäre Aktualität gemeint, also die jüngste Gegenwartsgeschichte, sondern auch sekundäre Aktualität, welche Ereignisse darstellt, die zeitlos nachwirken. Daher befindet sich der Maßstab für die Aktualität nicht im Ereignis selbst, sondern im Bewusstsein des Subjektes. Entscheidend ist die aktuelle Bruchstelle im Bewusstsein. Nicht integrierte Stellen im Bewusstsein können daher aktuell sein, obwohl sie zeitlich weit zurück liegen, wie z.B. die Verbrechen des Hitler-Regimes. Im Gegensatz dazu können Dinge, die „heute“ passieren und damit auch zeitlich aktuell sind, den erworbenen Wissenszusammenhang kaum bewegen.

Gegenstand des Kabarett ist damit alles, was ein Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums möglich macht. Dieses Spiel ist besonders dann erfolgreich, wenn es die Bruchstellen des Wissenszusammenhangs trifft. Dazu zählen Überzeugungen, Normen, Verhaltensweisen, Handlungen etc. Dabei greift der Kabarettist nicht die angesprochene Sache selbst an, sondern er sucht die Spiegelung im Bewusstsein der Zuseher, die auftretende Diskrepanz zwischen ihren Vorstellungen und nicht integrierten Vorstellungsbereichen. Daraus ergibt sich auch, was nicht Gegenstand des Kabarett ist. Kabarett ist keine Instanz zur direkten Bekämpfung von Autoritäten. Ein Kabarettist kann die Opposition nicht stellvertretend übernehmen, sie muss sich im Bewusstsein des Publikums über Zeit bilden.

Der Kabarettist arbeitet also nicht in der Wirklichkeit sondern eher im Bewusstsein seines Publikums. Was sich darin ereignet, ist kein Spiegelbild des auf der Bühne Gesehenen, sondern wird in den mitgebrachten erworbenen Wissenszusammenhang interpretierend integriert.⁴⁵

⁴⁵ Vgl. Henningsen, 1967: S. 28-35.

4.2. Die vier Methoden des Kabarets zur Bewusstseinsbeeinflussung

Bei den vier Methoden handelt es sich in diesem Zusammenhang nicht um Formen literarischer Gestaltungen, welche objektiv in Texten vorgegeben werden, sondern um Methoden der Bewusstseinsbeeinflussung.

Alle vier Methoden sind einander ähnliche Verfahren, die darauf ausgerichtet sind, methodisch Kollisionen im erworbenen Wissenszusammenhang herbeizuführen. Sie schließen einander nicht aus und unterscheiden sich nur darin, wie sie diese Kollisionen erreichen. Es handelt sich daher um Gesichtspunkte zur Interpretation einzelner Nummern und wie diese in den erworbenen Wissenszusammenhang eingreifen und nicht um so genannte Gattungen des Kabarets.⁴⁶

4.2.1. Travestie (Kontrast)

Diese Methode führt einen Zusammenstoß von nicht integrierten Bereichen im erworbenen Wissenszusammenhang herbei. Bestes Beispiel dafür wäre ein Mann in Frauenkleidern oder eine Frau im Frack. Die vorgeprägten Schemata für Sprache und Handlung im erworbenen Wissenszusammenhang können geschlechterspezifisch nicht problemlos auf Mann und Frau übertragen werden.

Ein weiteres, unerschöpfliches Instrument ist die Sprachtravestie. Beispiel dafür wäre eine Sportreportage in der Sprache des Faust-Monologs. Der Travestie-Effekt stellt sich hier also aus der Unangemessenheit der Sprache für den Inhalt und dem offenen Missverhältnis von Text und Musik ein. Das dadurch auftretende Gemisch aus Überraschung, uneasiness und Betroffenheit wird dann durch Lachen beseitigt. Zur Travestie zählen auch Kontrafrakturen, bei denen sich geistliche Lieder weltlicher Melodien bedienen. Der Travestie-Effekt lässt sich auch alleine mit musikalischen Mitteln herstellen. So kann z.B. ein klassisches Repertoire im Dixieland- Stil gespielt werden. Hier werden zwei nicht zu einander passende Vorstellungskreise gleichzeitig oder nacheinander angesprochen.

⁴⁶ Vgl. Henningsen, 1967: S. 49.

4.2.2. Parodie (Imitation)

Im Gegensatz zum alltäglich gebräuchlichen Nachmachen von Politikern oder Stars soll die Parodie hier als Effekt zur Erreichung eines kabarettistischen Effekts verstanden werden. Allerdings sind diese Effekte relativ schwach, da Parodien eine gewisse Kennerschaft voraussetzen, welche das anonyme Massenpublikum normalerweise nicht mit sich bringt. Daher sind reine Parodien in Kabaretts eher selten.

Wichtigster Zug der Parodie ist die Imitation. Dabei wird beim Publikum derselbe Vorstellungszusammenhang nachgebaut, welchen es schon mitbringt. Das Publikum wird so geschickt geleitet, dass es teilweise der Illusion erliegt, das Original vor sich zu haben. Nun bedarf es noch des Ironie-Signals, welches aber nicht zu früh oder deutlich gegeben werden darf. Der befreiende Lacheffekt entfaltet sich, wenn es unweigerlich zum Vergleich der mitgebrachten Vorstellungsstruktur mit der nur scheinbar gleichen, neu aufgebauten Vorstellungsstruktur kommt. Die mitgebrachte Struktur verliert dadurch ihre Stabilität. Laut Henningsen sind dies alle Merkmale einer „chemisch reinen“ Parodie.

4.2.3. Karikatur (Verzerrung)

Unter der Karikatur wird eine übersteigernde Verzerrung eines wesentlichen Einzelzuges verstanden. Daraus ergibt sich ein Missverhältnis oder auch eine Missgestalt, was bedeutet, dass ein Glied im mitgebrachten erworbenen Wissenszusammenhang derart vergrößert wird, dass es mit den restlichen Gliedern nicht mehr in gewohnter Weise integriert werden kann und die Gesamtstruktur sich lockert. Im Gegensatz zur Parodie ist die Karikatur handfester und gröber, allerdings ist ihr kabarettistischer Effekt schwächer als bei Travestie und Entlarvung. Das kommt daher, dass die Karikatur zu harmlos ist, um gewisse gefestigte Strukturen auseinander zu brechen.

4.2.4. Entlarvung (Wegnahme, Subtraktion)

Eine Entlarvung setzt die Würde des einzelnen Menschen herab. Dies erreicht sie dadurch, dass sie auf seine allgemeinmenschliche Gebrechlichkeit, im Besonderen auf die Abhängigkeit seiner seelischen und geistigen Leistungen von körperlichen Bedürfnissen aufmerksam macht. Allerdings werden auch bei Travestie, Parodie und Karikatur Dinge entlarvt, daher muss diese Methode anders definiert werden.

Bei der Entlarvung werden unzulänglich integrierte Strukturen zum Einsturz gebracht. Eine „chemisch reine“ Entlarvung ist daher nur gegeben, wenn der Einsturz nicht durch die Herbeiführung andersartiger Vorstellungen bewirkt wird, sondern nur durch Ansprache des von vorne herein mitgebrachten Vorstellungsbereiches. Die schwache Stelle im Vorstellungszusammenhang ist von Anfang an da und bricht im Laufe der Nummer einfach zusammen.⁴⁷

⁴⁷ Vgl. Henningsen, 1967: S. 36-48.

4.3. Die typischen Mittel des Kabarettts

Die Mittel des Kabarettts dienen zur tatsächlichen Bewusstseinsbeeinflussung des Publikums, anhand der Wege, welche die vier Methoden Travestie, Parodie, Karikatur und Entlarvung vorgegeben haben. Der Effekt der Mittel muss beim Kabarett sofort eintreten bzw. innerhalb des Programms. Eine Kabarettnummer kann nicht wie ein Buch öfter gelesen werden, sondern muss beim ersten Hören erfasst werden. Wichtig ist auch, dass dieser Effekt kontrollierbar ist, da das Publikum dem Kabarettisten nicht ausbrechen darf. Die Mittel des Kabarettts sorgen dafür, dass dies der Fall ist. Zwischen den Methoden und den Mitteln steht die Irreführung, entweder in einzelnen Textzeilen oder durch eine ganze Nummer gezogen.

4.3.1. Irreführung

Die Irreführung steht zwischen den Methoden und den Mitteln, entweder in einzelnen Textzeilen oder durch eine ganze Nummer gezogen. Ein Beispiel dafür sind die in der „Katakombe“ vorgestellten Zeichnungen von Walter Trautschold mit dem Kommentar von Werner Finck aus dem Jahr 1935. Trautschold zeichnete eine berühmte Persönlichkeit mit den Anfangsbuchstaben „Gö“. Fink betrachtete die Zeichnung und tippte auf „Goethe“. Das Publikum lachte, da die Zeit und auch das Lokal bei ihm die Assoziation „Göring“ hervorrief und damit auf einen wunden Punkt im erworbenen Wissenszusammenhang stieß. Karikaturen von NS-Führungsmitgliedern waren zu dieser Zeit unmöglich, dennoch erwartete das Publikum, dass jetzt und hier gleich eine zu sehen sein wird, was nicht zu dem mitgebrachten Wissen passte. Im Bewusstsein des Publikums wurde also die verbotene Vorstellung produziert, nach der Auflösung, dass es ja um Goethe geht und eigentlich gar nichts passiert ist, kann der Zuseher diese Vorstellung aber nicht sofort integrieren und befreit sich durch Lachen von dieser Belastung. Durch die Nummer wurde eher die Bewusstseinsstruktur der Bevölkerung entlarvt und weniger die NS- Führung.

4.3.2. Auslassung

Die Auslassung ist eigentlich ein typisches Mittel des Witzes. Dabei wird ein ausgelassenes Zwischenglied vom Zuseher nachträglich ergänzt. In diesem Prozess prallen plötzlich nicht miteinander integrierbare Vorstellungsstrukturen aufeinander und der Zuseher lacht. Um sein Gleichgewicht wieder herzustellen, muss er zur Integration eine der Vorstellungsstrukturen aufgeben. Dabei zwingt ihn die Auslassung dazu, etwas zu lernen und Eigenaktivität zu betreiben, wodurch der Lerneffekt erhöht wird. Beim Kabarett wird ständig mit solchen Auslassungen gearbeitet und sie dienen dabei dem Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums. Am effektivsten sind Auslassungen beim Kabarett, wenn Zeichen nach aufwendiger Vorbereitung nur in irgendeiner Weise angedeutet werden.

4.3.3. Abstraktion und Stilisierung

Stilisierung und Abstraktion können als konsequente Weiterentwicklungen der Auslassung gesehen werden. Sie dokumentieren am stärksten den Anspruch, Kabarett als Kunst zu betrachten. Der Zuseher muss dabei fast die komplette Deutung der Nummer selbst leisten.

4.3.4. Sprachspielereien

Spielereien mit Bedeutungen und Wörtern sind symptomatisch für die im Kabarett verwendete Sprache. Es werden dabei vor allem Kontaminationen, Mischformen, Verdichtungen mit Ersatzbildung und Reduktionsverfahren angewandt. Im Zusammenhang mit dem Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang sind Sprachspielereien Lockerungsübungen, welche das Publikum auf das im eigentlichen Programm folgende vorbereitet. Es zeigen sich hier Miniaturtravestien, welche durch die Umformulierung von gängigen Mustern leicht interpretierbare Mischungen von nicht zusammenpassenden Sprachbereichen erzielen. Dabei werden sprachliche Elemente, welche mit bestimmten charakteristischen Vorstellungsbereichen verknüpft sind, in ungewohnte Umgebungen versetzt, verfremdet, verpflanzt und veruneigentlicht. Das Publikum muss diese Transpositionen erst einmal nachvollziehen, um anschließend den Ist-

Status wieder herzustellen. Miniaturtravestien können auch durch Kontamination von syntaktischen Schemata erzeugt werden. Dabei werden in anspruchsvollster Kleitscher Syntax angesetzte Gedanken durchbrochen und mit primitiven Reihungen und Satzbrüchen einer Thekenjargon-Syntax vollendet, wodurch der grammatische Kontrast zu einem Kontrast des Inhalts wird.

Nicht nur Sprache kann kontaminiert werden. Auch Conférenciers arbeiten mit derselben Technik, wenn sie z.B. über die Welt philosophieren und dabei den Inhalt ihres Taschentuchs begutachten.⁴⁸

⁴⁸ Vgl. Henningsen, 1967: S. 50-60.

4.4. Theorie des Kabarettts von Michael Fleischer

Die Kabaretttheorie von Michael Fleischer stützt sich auf der Theorie von Jürgen Henningsen aus dem 1967.

Kabarett wird von Fleischer sowohl als Kunstgattung als auch als Institution verstanden und ist daran zu erkennen, dass es auf eine bestimmte Art Nachrichten selbst herstellt. Es spielt keine Rolle wie, wann, wo, oder in welcher Anzahl aufgetreten wird, wichtig sind die Generierungsregeln bestimmter Nachrichten. Dabei wird absichtlich der Begriff „Nachricht“ und nicht „Text“ verwendet. Literarische Texte können Bestandteile von Kabarettprogrammen sein, ohne jedoch kabarettistische Geltungsregeln vorzuweisen. Es kommen verschiedenste Texte in Kabarettts vor und können dabei, müssen aber nicht, kabarettistische Verfahren nutzen. Wichtig ist, dass die Nachricht selbst als solche dargestellt wird. Daran erkannt man, dass es sich um Kabarett handelt. Daraus ergibt sich, dass jeder Text oder jede Nachricht zu Kabarett werden kann, vorausgesetzt, dass bestimmte Verfahren und Regeln eingehalten werden. Dabei ist das Kabarett synchron gesehen eine selbstständige Kunstform, die auf unterscheidbaren Normen beruht und dadurch als Kabarett erkennbar ist. Kabarett ist hier allerdings auch darauf angewiesen, Regeln anderer Kunstformen für sich zu nutzen. Diese werden dann entweder unverändert übernommen oder für das Kabarett umfunktioniert.

Die Nachricht stellt sowohl die Grundlage des Kabarettts, als auch multimediale Äußerung dar. Daher setzt sich eine kabarettistische Nachricht aus einer Vielzahl von unterschiedlichen Elementen zusammen. Dazu gehören Musik, Text, Film, Pantomime, Malerei und theatralische Elemente. Weiters kommen nicht-künstlerische Elemente wie Fernsehen oder Journalistik hinzu. Dies macht deutlich, dass fast alle Kunstbereiche und auch Nicht-Kunstbereiche Elemente einer kabarettistischen Nachricht sein können.⁴⁹

⁴⁹ Vgl. Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarettts. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material). Bochum. Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer. 1989. S. 52-54.

4.5. Die Fiktionskulisse von Benedikt Vogel

Vogel definiert im Vorfeld seiner Theorie Kabarett folgendermaßen.

„Kabarett ist (1) eine simultan rezipierte Gattung der Darstellenden Kunst, organisiert als (2) Abfolge von Nummern (von durchschnittlich weniger als fünfzehn Minuten Dauer), die in ihrer Gesamtheit (3A) zeitkritisch oder auch (3B) komisch sind und (4) aus Conférencen und mindestens zwei der folgenden szenischen Modi bestehen:

- (A) Einzelvortrag
- (B) Chanson
- (C) Zwiegespräch
- (D) Duett
- (E) Mehrgespräch
- (F) Gruppenlied
- (G) Textloses Spiel⁵⁰

Die Merkmale (1) und (2) sind unbedingt notwendig, von (3A) und (3B) muss mindestens ein Merkmal zutreffen und bei den Modi von Merkmal (4) müssen mindestens zwei erfüllt werden.⁵¹

4.5.1. Fiktionskulisse

„Funktionskulisse heißt die Resultante aller fiktionsaufbauenden und-abbauenden Textelemente in einem theatralischen Text, der durch eine global stark reduzierte szenische Fiktionalität auffällt.“⁵²

Unter Fiktion werden Epik und Dramatik verstanden, während die halbierte Fiktion auf das Kabarett zutrifft. Diese halbierte Fiktion kommt gerade in Vogels Fiktionskulisse zum Ausdruck. Sie besagt, dass Fiktionalität auf der

⁵⁰ Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett. Paderborn/ München/ Wien/ Zürich. Schöningh. 1993. S. 46.

⁵¹ Vgl. Vogel, 1993: S. 46.

⁵² Vogel, 1993: S. 77.

Kabarettbühne nur halbwegs aufgebaut wird, um seinen zeitkritischen und komischen Zweck zu erreichen.⁵³

Von einer Fiktionskulisse wird dann gesprochen, wenn fiktionalisierende (fiktionsaufbauende) sowie defiktionalisierende (fiktionsabbauende) Mittel in einer derartigen Kombination auftreten, dass sie einander entgegen wirken. Dies ist dann der Fall, wenn im Programm Aussagen getroffen werden, denen das Publikum eine behauptende Kraft attestiert, wenn es an bestimmten Punkten des Stücks zu einer Referenzialisierung der Zuseher kommt und wenn der auftretende Kabarettist auf die konkrete Aufführungssituation des Kabarettlokals anspielt. Um das Kabarett nun als Fiktionskulisse wahrzunehmen, muss es zu einer individuellen Rezeption eines Zusehers kommen. Die Fiktionskulisse ist daher eine Kommunikationsstrategie, ohne die Kabarett nicht realisierbar ist. Sie soll als dispositionelle Eigenschaft eines theatralischen Textes begriffen werden, deren Wirkung sich nicht direkt am Text ausmachen lässt, sondern nur indirekt, wie z.B. in der empirischen Rezeptionsforschung und durch die sich die Möglichkeit zu einer halbfikionalen Rezeption von Kabarett sowie einer Analyse des theatralischen Textes ergibt. Das Zusammenspiel von Defiktionalisierung und Fiktionalisierung führt zu der kabaretttypischen und in der Beschaffenheit des Textes nachweisbaren Rezeptionsqualität.⁵⁴

Dabei umfasst die Fiktionskulisse folgende sechs Konstitutionen.

- Bezug auf den Darsteller: Darstellerfigur
- Bezug auf das Publikum: Publikumsdialog
- Rekurs auf verbürgte Aussagen: Zitation
- Einschränkung der fiktionalen Geschlossenheit: Pointierung
- Implizite Behauptung: Auktorialironie
- Explizite Behauptung: Reflexion⁵⁵

Durch diese Konstitutionen wird eine geschlossene Fiktion verhindert, wobei dem Text der fiktionale Charakter dennoch nicht ganz genommen wird. Die Stärke der einzelnen Strukturen und die Konsequenz in der Verwendung defiktionalisierender

⁵³ Vgl. Vogel, 1993: S. 9.

⁵⁴ Vgl. Vogel, 1993: S. 76-80.

⁵⁵ Vogel, 1993: S. 80.

Mittel bestimmen den fiktionalen Gesamtstatus eines Textes. Die defiktionalisierenden Mittel gelten daher als Voraussetzung für die angenommene Fiktionskulisse.⁵⁶

⁵⁶ Vogel, 1993: S. 80f.

4.6. Ansatz zur Begriffsbestimmung von Alfred Dorfer

Der österreichische Kabarettist, Schauspieler und Autor Alfred Dorfer geht in seiner Diplomarbeit aus dem Jahr 2006 auf die drei vorangegangenen Kabaretttheorien von Henningsen, Fleischer und Vogel ein. Dabei bemängelt er die fehlende Aktualität der drei Theorien, wodurch sich keine Rückschlüsse auf jüngste Kabarettentwicklungen machen ließen. Ebenso werde die unscharfe Abgrenzung von Kabarett zu neueren Gattungsbezeichnungen wie Standup oder Comedy nicht berücksichtigt.

Dorfer behauptet, dass Comedy kabarettistische Züge haben kann, sich aber eher auf Unterhaltung zur Quote beschränkt. Es ist ein Sammelbegriff, welcher im deutschsprachigen Raum Kurzkomödienformate im Fernsehen mit einer inhaltlich eher schmalen Bandbreite bezeichnet. Dabei setzt sich das Publikum einer Live-Comedy immer der Situation des Beobachtetseins aus und die spontane Publikumsreaktion bleibt im Unterschied zum quasi unbeobachteten Kabarett- und Theaterpublikum aus. Dorfer setzt hier der Kritik als unumgänglichen Bestandteil des Kabarett die Quote als wichtigstes Merkmal der Comedy entgegen. Standup wird als angelsächsische Form der *Conférence* bezeichnet. Sie ist dabei, im Sinne der Autonomie, vom inhaltlichen Zusammenhang als ein Verbindungsglied des Abends losgelöst. Damit kann Standup als ein eigenes stilistisches Mittel des Kabarett erhalten, oder aber auch nur als verbindendes Glied oder solitäres Heraustreten gesehen werden.

Henningsens Behauptung, Kabarett wäre auf sein Publikum angewiesen, bejaht Dorfer, fügt jedoch hinzu, dass die Unterstellung von Kontaktlosigkeit des Theaterpublikums falsch wäre. Die Interaktivität sei ein wichtiges Element, der Unterschied von Kabarett zum Theater liege aber darin, dass die Dramaturgie eines Kabarett durch die Reaktion des Publikums beeinflusst werden könne, was bei einem feststehenden Theaterstück nicht der Fall sei. Den episodischen Nummerncharakter des Kabarett sieht Dorfer als überholt, während die Begrenztheit der Mittel für ihn nicht unbedingt eine Unterscheidung zum Theater darstellt. Da die Einheit des Ortes und der Zeit vom Inhalt des Vorgeführten abhängt, kann ein Kabarett auch mit begrenzten Mitteln die Grenzen dieser

aristotelischen Einheiten überschreiten. Dorfer sieht es auch nicht als zwingend an, die drei Rollen des Kabarettisten an einem Abend auszufüllen. Die Rolle der Privatperson kann für ihn außerdem aufgrund ihrer Doppeldeutigkeit auch auf das Theater angewandt werden kann. Der erworbene Wissenszusammenhang ist für Dorfer, wenn zwar auch interessant, nicht kabarettspezifisch. Theater, Literatur oder Film sind ebenfalls auf einen erworbenen Wissenszusammenhang angewiesen und die Kollisionen innerhalb dieses Zusammenhangs sind eher ein Merkmal der Komik und nicht speziell des Kabarett. Auch die Aufklärung ist nicht kabarettspezifisch.

Fleischers Ansatz, wonach einzelne Stil- und Kunstrichtungen einen Mix ergeben, durch den Kabarett als selbstständige Kunstgattung entsteht, sieht Dorfer ebenfalls nicht mehr zeitgemäß, da vor allem musikalische Elemente in jüngster Zeit kaum verwendet werden. Auch die von Henningsen und Fleischer angeführten pädagogischen und therapeutischen Bedeutungen sind für Dorfer nicht kabarettspezifisch, da es in jüngster Vergangenheit auch Kabarett gab, welches sich ausschließlich der Unterhaltung gewidmet hat. Die Aufklärung steht hinten an, eine Abgrenzung zur Comedy ist aufgrund der Themenwahl, des Aufführungsfeldes und der Art der Darstellung dennoch gegeben.

Alfred Dorfer kritisiert an Vogels Theorie, dass sie, obwohl sie mit Erscheinungsjahr 1993 die aktualste Theorie ist, die theatralische Entwicklung nicht berücksichtigt, welche speziell in Wien und teilweise Deutschland stattgefunden hat. Auch die fehlende Gesamtdramaturgie des Abends, welche Vogel als kabaretttypisch sieht, ist laut Dorfer nicht mehr anwendbar und bestenfalls historisch gesehen von Bedeutung. Die reduzierte szenische Fiktionalität von Vogels Fiktionskulisse ist in jüngeren Entwicklungen des Kabarett nicht mehr als allgemein gültig zu sehen und wird überdies auch im Theater hergestellt. Daher gibt es hier keine klare Abgrenzung vom Theater.

Für Dorfer steht anhand der drei Theorien fest, dass die Abgrenzung von Kabarett zum Theater so gut wie nicht gelingt und wenn überhaupt, dann nur zum Teil. Er kommt daher zu dem Schluss, dass Kabarett besser als Sammelbegriff aller Mannigfaltigkeiten, welche sich auf Kabarettbühnen abspielen verstanden werden sollte, sowohl in formaler, inhaltlicher und stilistischer Sicht. Die absolute

Zeitbezogenheit des Kabarett macht es unmöglich, eine Definition zu finden, welche über Epochen und Stile gültig ist. Kabarett sollte nicht als Genrebegriff begriffen werden, sondern als Subsummierung verschiedener zeitbezogener, meist theatralischer Formen, welche eine Reduktion des Aufwands innehaben.⁵⁷

⁵⁷ Vgl. Dorfer, Alfred: Totalitarismus und Kabarett. Wien. Universität Wien. 2006. S. 37-43.

5. Historie des Kabarett

Das Wort Kabarett verweist in seinem Ursprung auf einen Veranstaltungsort, also ein theatrales Unternehmen und erst danach auf seinen vorgeführten Inhalt. Der französische Begriff „cabaret“ steht für ein Nachlokal, in dem ohne Zwänge Lieder, Texte, Balladen, Parodien, Satiren, Sketches, Tänze usw. innerhalb von thematisch losen Nummernprogrammen aufgeführt wurden. Anfangs waren die Darsteller und Sänger noch hauptsächlich Amateure, schon bald mischten sich aber auch Professionelle unter die Performer. Die Thematik der Kleinkunstform war in einem weiten motivischen Spektrum angelegt. Das Kabarett wird in dieser frühen Phase so beschrieben:⁵⁸

„Stets witzigen, satirischen, aktuell-politischen oder besinnlichen Inhalts und von scharf pointierter Form, stets kritisch bis oppositionell zur herrschenden Gesellschaftsordnung, die es in ihren (auch erotischen) kleinen und großen Schwächen mehr andeutend-frivol als massiv verspottet.“⁵⁹

Folgende Darstellung bezieht sich vor allem auf den hybriden Mischcharakter der Kunstform:

„Bei aufwendiger Ausstattung kann das Kabarett zur Revue werden. Charakteristisch ist die Emanzipation der kleinen Formen der darstellenden Kunst, ihre Verbindung in einem (thematisch meist locker gefügten) Nummernprogramm, die Stellung des Kabarett zwischen Kunst und Unterhaltung und besonders die gegenüber den herrschenden Verhältnissen kritisch-oppositionelle Haltung. Inhalt und Themen sind witzig, pointiert, aktuell-politisch, auch erotisch, die Gestaltung bedient sich der Parodie, Travestie, Karikatur, der Montage von Disparatem, fließender Übergänge zwischen verschiedenen Genres, der Andeutung statt der breiteren Ausführung.“⁶⁰

Eine Stilfigur der Metonymie, nämlich die semantische Übertragung des Veranstaltungsortes auf das Genre und das ablaufende Ereignis, trifft auch auf das Kabarett zu. Generell lässt sich sagen, dass sich Erfolg und Ansporn der

⁵⁸ Vgl. Panagl, Oswald/ Kriechbaumer, Robert (Hg.): Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten. Köln/ Weimar. Böhlau Verlag. 2004. S. 33.

⁵⁹ Panagl/ Kriechbaumer (Hg.), 2004: S. 33. / von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Auflage. Stuttgart. 1989. S. 435.

⁶⁰ Panagl/ Kriechbaumer (Hg.), 2004: S. 33f. / Der Literatur Brockhaus, hrsg. u. bearb. v. Werner Habicht, Wolf-Dietrich Lange und der Brockhaus-Redaktion. Bd. 2.. Mannheim. 1988. S. 323.

Institution Kabarett im Laufe der Zeit immer zwischen zwei Extrempunkten bewegten. Zum einen zwischen totalitären Staaten, in denen es viele Reibungsimpulse aber kaum Entfaltungsmöglichkeiten gab, und zum anderen in funktionierenden Demokratien, in denen die Möglichkeiten zur Entfaltung gegeben wären, aber die Reibungspunkte fehlten.⁶¹

Es gestaltet sich aufgrund ihrer Vielseitigkeit als schwierig, die Mischform Kabarett eindeutig von anderen Gebieten der darstellenden Künste abzugrenzen. Aufgrund der schauspielerischen Ambitionen und des Einsatzes der Kabarettisten ergibt sich eine Nähe zu Theater, Operette und Revue. Nicht selten waren Personen, welche z.B. am Burgtheater klassische Rollen spielten, auch jene, welche sich intensiv dem Kabarett widmeten. Darsteller wie Ossy Kolmann oder Fritz Muliar traten sowohl in den Theatern von Wien oder im Fernsehen auf, als auch im legendären Kabarett „Simpl“. Barbara Klein, welche 1984 zusammen mit Krista Schweiggel die Kabarettgruppe „Chin & Chilla“ ins Leben rief, wandte sich nach ihrem Abschluss am Reinhardseminar auch als Autorin dem Kabarett zu.

Das Kabarett vereint aufgrund der Vielseitigkeit seiner Handlungstragenden also sowohl Elemente des Theaters, der Musik und der Literatur. Gerade in Österreich gibt es einen fließenden Übergang zum Varieté und zum Musiktheater. Bestes Beispiel für die Verbindung zwischen Kabarett und Varieté sind die „Simpl“-Revue, welche ihre Sketches mit Witz, Musik und teilweise beißender Gesellschaftskritik füllen. Im Gegensatz zum deutschen Kabarett, welches direkter und politischer ausfällt, spielt gerade die Einbindung von Musik in die Programme in Österreichs Kabarett-Szene eine große Rolle. Die österreichischen Kabarettisten nehmen dadurch oft gleichzeitig die Rolle des Autors, Schauspielers und auch Komponisten ein. Diese Unterlegung der Programme mit Tanz und Musik, also die Verbindung von Kabarett und Revue, hat sich in Österreich über die Jahre fest etabliert.

Aufgrund der unterschiedlichen und vielfältigen Darstellungsweisen und Formen der Gattung Kabarett ist es sinnvoller, das Kabarett als ein „Genre der gesprochenen, gesungenen und gespielten Zeitkritik“⁶² zu verstehen.

⁶¹ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer (Hg.), 2004: S. 33.

⁶² Asen, Barbara: Lachen, worüber einem der Humor vergehen könnte. Eine Geschlechtergeschichte des österreichischen Kabarett zwischen 1950 und 1990. Saarbrücken. VDM Verlag Dr. Müller. 2008. S. 19.

Das Kabarett soll Missstände aufzeigen und diese dann mit Hilfe von Satire kritisieren. Dabei geht es nicht nur darum, das Publikum zu amüsieren, was eine klare Unterscheidung zu Varieté und Musiktheater darstellt. Auf satirische Weise werden Ereignisse der historischen Gegenwart angesprochen, um das Publikum einerseits zu provozieren, andererseits aber auch auf Probleme aufmerksam zu machen, für welche die Zuseher gleichzeitig auch sensibilisiert werden und im Optimalfall Änderungen bewirken.

Dadurch übt das Kabarett, ähnlich wie Zeitungen, auch eine Art von Kontrolle aus, allerdings ist die Publikumswirksamkeit nicht annähernd so stark wie die des Fernsehens, Radios oder der Printmedien. Diese Kontrollfunktion zeigt sich vor allem in Bezug auf Politik. Kabarett versteht sich als Kontrollorgan, welches durch die Kritik am geltenden System Veränderungen zum Guten bewirken will. Im Gegensatz zur direkten, polemischen Art der deutschen Polit- Kabarettisten arbeiten österreichische eher mit Satire und Ironie, wobei der Witz dabei oft ins Zynische geht und mit leichtem Galgenhumor unterlegt ist.

Natürlich spricht Kabarett nicht nur politische Verhältnisse an, sondern versucht auch „Bewusstseinsprozesse über [...] soziale Normen auszulösen“⁶³. Dabei geht es u.a. auch um Geschlechterverhältnisse sowie Fremd- und Selbstbilder von Männern und Frauen.⁶⁴

⁶³ Asen, 2008: S. 21.

⁶⁴ Vgl. Asen, 2008: S. 17-21.

5.1. Die Geschichte des Kabarettts in Österreich

5.1.1. Anfänge

Der Triumphzug des Kabarettts begann 1881 in Paris, als der Maler Rodolphe Salis das Lokal „Chat noir“ auf dem Montmartre eröffnete. Es gilt als das erste „Cabaret artistique“ und bot den Bohemiens und kritischen Denkern dieser Zeit eine feste Plattform, um ihre künstlerischen Schöpfungen darzubieten und erproben zu können, wobei die Grenze zwischen Darstellern und Publikum fließend war. Die Inhalte dieser Darbietungen änderten sich oft und schnell, je nachdem welche kritischen Anlässe und gesellschaftlichen Konfliktpotentiale sich gerade ergaben. Mit der Zeit entstanden in Paris weitere „Künstlerkneipen“ und auch in Deutschland fand man Gefallen an solchen Lokalen, wobei hier vor allem politische Themen angesprochen wurden. In den folgenden Jahren entstanden einige der wichtigsten Lokale der Kabarett-Geschichte wie etwa Ernst von Wolzogens „Überbrett!“ in Berlin, die „Elf Scharfrichter“ in München oder auch die „Distel“ in Berlin.⁶⁵

Zur Jahrhundertwende erreichte das Kabarett dann auch Österreich. Um 1900 gab es in Wien eine blühende Unterhaltungsszene. Die fast zwei Millionen Einwohner des damaligen Zentrums der Donaumonarchie, regiert von Bürgermeister Karl Lueger, setzten sich aus zahlreichen Nationalitäten zusammen. Gerade Bürger aus den östlichen Teilen der Monarchie suchten in Wien das, was ihnen die Provinz nicht bieten konnte: Sicherheit, Wohlstand und solides Bürgertum. Doch damit verbunden war ein hoher Preis. Die Regierung wollte Wohlstand und politische Stabilität auch nach außen präsentieren und unterdrückte deshalb kritische Meinungsäußerungen mit Zensur und Polizeigewalt. Künstler nutzten in diesen Zeiten vor allem Posse, Operette und Boulevard, um ihrem Bedürfnis nach Zerstreuung trotzdem Ausdruck zu verleihen. Durch den Anstieg der Bevölkerung kamen auch viele jüdische Bürger und Künstler nach Wien, welche sich vorzugsweise im zweiten Wiener Gemeindebezirk niederließen. Anfang des 20. Jahrhunderts kam das Pariser Cabaret in Person des bekannten Pariser Conférencier Marc Henry nach Wien und verlieh der sich entwickelnden

⁶⁵ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer (Hg.), 2004: S. 33f.

heimischen Kabarett-Szene einen Hauch von Internationalität. Vor allem auf der Prater- und Taborstraße, dem so genannten „Broadway von Wien“, entstanden immer mehr Lokale, in denen sich die Urform des Wiener Kabarett entfaltet. Schauplatz waren Kaffeehäuser und Hotelsäle, auch die Atmosphäre des Wiener Wurstelpraters trug zur Entwicklung der Kabarett-Szene bei.

Die Grundlage für die Entstehung von Kabarett in Österreich liegt ganz klar in seinen jüdischen Wurzeln. Mit dem jüdischen Humor ausgestattet, entwickelten sich jene Unterhaltungskünstler, welche das aufstrebende Kabarett in Österreich prägen sollten. Einer von ihnen war Heinrich Eisenbach. Er war der Star des Ensembles „Budapester Orpheumsgesellschaft“ (Die Budapester), welches teilweise vor bis zu 3000 Zusehern auftrat. Eisenbach begeisterte die Massen, verstand es aber auch mit satirischen Witzen, als Jude Witze über Juden zu machen und so Aufmerksamkeit für deren schwierige Lebensumstände zu schaffen.

5.1.2. Erste Erfolge

Der erste große Erfolg der österreichischen Kabarettgeschichte gelang in der Taborstraße bei den Budapestern. Das Stück „Eine Partie Klabrias im Café Spitzer“, kurz „Die Klabriaspattie“, des jüdischen Jargontheaters wurde hier fast 30 Jahre lang aufgeführt. Geschrieben von Adolf Bergmann, handelt das Werk von den Juden Dalles und Reis, welche in einem kleinen Kaffeehaus sitzen und zum Trost Karten spielen. Aufgrund mangelnder Alternativen, muss als dritter Spieler der Böhme Janitschek, unter anderem gespielt von Hans Moser, vom Nebentisch einspringen. Bergmann brachte den trübsinnigen Alltag der kleinen Bürger auf die Bühne und ließ seine Darsteller erstmals ihren natürlichen, jüdischen Jargon sprechen. Begriffe wie „Meschugge“ oder „Schickse“ wurden Teil der Geschichte des Wiener Unterhaltungstheaters. Die „Klabriaspattie“ war so erfolgreich, dass sie sogar in Berlin aufgeführt und verfilmt wurde. Bergmann verkaufte seine Rechte an dem Stück allerdings für fünf Gulden an die Budapester und sah daher kein Geld trotz des enormen Erfolgs seines Stückes. Verfeinert wurde die jüdische Selbstreflexion mit scharfer Klinge durch Autoren wie Fritz Löhner-Beda oder den Librettisten Franz Lehár, welche ihre Werke in einer dem bemühten Bürgertum

zuträglichen Form verarbeiteten. Dabei war der Assimilationsgedanke jederzeit spürbar.

Nach der Gründung legendärer Kabarettlokale wie der „Fledermaus“ oder dem „Nachtlicht“ entwickelten sich die Unterhaltungstheater kurz vor dem ersten Weltkrieg zu Amüsierbetrieben ohne wirklichen Inhalt. Daher begrüßten viele Künstler und Kabarettisten dieser Zeit den Krieg. Nach dessen Ausbruch blühte das Geschäft mit dem Vergnügen wieder auf. Man ging davon aus, dass, je länger der Krieg dauern würde, desto erfolgreicher die Revuebühnen abschneiden würden. Das 1912 gegründete Kabarett Simpl erlebte zu Beginn des Ersten Weltkrieges seine erste Hochphase. Doch der Krieg hinterließ seine Spuren und so wurden im Herbst 1918 alle Kleinkunstabühnen und Theater geschlossen.

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges stand Österreich vor einer neuen Situation. Die Monarchie war vorbei und man musste mit einer härteren Wirtschaftslage zurechtkommen. Die Folgen waren Epidemien, Hunger und Schleichhandel. Die Tatsache, dass die Zensur für das Theater bereits 1918 abgeschafft wurde, für das Kabarett aber erst 1926, sorgte für einen Anstieg der seichten Unterhaltung auf Kosten der kritischen Satire. Die wiedereröffneten Kabarettbühnen wurden daher vor allem von Kriegsprofiteuren und Hehlern besucht, welche sich schnell amüsieren wollten.⁶⁶

Die Zwanziger Jahre brachten eine Neuerung mit sich. Zum ersten Mal standen zwei Kabarettisten aus Wien gemeinsam auf der Bühne. Die Rede ist von Karl Farkas und Fritz Grünbaum. Die beiden traten separat bereits vor dem ersten Weltkrieg auf, von 1922 bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges spielten sie dann als Duo zusammen im „Simpl“ ihre Doppelconférencen und prägten damit das Wiener Kabarett entscheidend.

Nach dem Tod von Grünbaum 1941 im KZ Dachau und dem Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 spielte Farkas die Doppelconférencen mit anderen Partnern, vor allem aber mit Ernst Waldbrunn, weiter.

Im Jahr 1923 startete die Karriere von Hans Moser. Der Kabarettist, welcher zuvor lange erfolglos durch Österreich tourte, wurde durch seinen Auftritt im „Ronacher“ in der Farkas- Revue „Wien, gib acht“ mit seinem Dienstmann-Sketch zum Star. In der Nazi-Zeit wurde Moser zu einem der Vorzeigekünstler des Systems. Der hohe Stellenwert Mosers für das NS-Regime zeigte sich daran, dass seine jüdische

⁶⁶ Vgl. Leitner, Ulrike: Schau'n Sie sich das an!. Höhepunkte des österreichischen Kabarett. Wien. Amalthea Signum Verlag. 2009. S. 21-26.

Ehefrau zwar keine Amnestie bekam, seine Ehe mit ihr aber trotzdem von der NS-Diktatur geduldet wurde. Diese Situation machte Moser Zeit seines Lebens schwer zu schaffen.

In der „Fledermaus“ begann die Zusammenarbeit von Egon Friedell, welcher vor dem Ersten Weltkrieg künstlerischer Leiter der „Fledermaus“ war und Alfred Polgar. Ihr Einakter „Goethe“ wurde zu einem ähnlichen Hit wie die „Klabriaspattie“ und kam allein in der „Fledermaus“ auf 300 Vorstellungen. Das Werk dreht sich um den Dichturfürsten Goethe, welcher für eine kurze Zeit auf die Erde zurückkehrt, um einem unvorbereiteten Prüfling beim Examen zu helfen, Dafür schlüpft Goethe in dessen Körper, scheitert bei der Prüfung aber aufgrund von fehlendem Detailwissen an dem strengen Prüfer. Friedell selbst übernahm die Rolle Goethes.

In den 1920er Jahren kam es zu einer Abflachung des Genres. Varieté und Revue waren im Vormarsch, wodurch gerade Satiriker wie Farkas, Moser oder Grünbaum brillierten. Das Publikum war begeistert, bekam in Häusern wie dem „Ronacher“ jedoch keine allzu schwere Kost serviert. Auch der zu dieser Zeit aufkommende Film wurde zu einer ernst zu nehmenden Konkurrenz für die Kleinbühnen Wiens. Einer der ersten, der dieses neue Format nutzte, war Heinrich Eisenbach, welcher in Stummfilmen zu bewundern war. Die Weltwirtschaftskrise 1929 führte dann zu einem Politisierungsprozess des Kabarett und leitete die „Ära der Wiener Kleinkunst“ ein. Je stärker die Zensur, desto wilder und einfallsreicher wurden die Versuche der Künstler, ihre Botschaft trotzdem beim Publikum anzubringen.

„Der liebe Augustin“ im Souterrain des Café Prückel am Stubenring wurde 1931 von Stella Kadmon und dem Autor Peter Hammerschlag gegründet und bot jungen Talenten wie Gusti Wolf, Fritz Eckhardt oder Leon Askin eine Bühne für ihre ersten Auftritte. Im Laufe der Jahre entwickelte sich „Der liebe Augustin“ weiter in Richtung Kleinkunst und Theater und weg vom Kabarett. Eines der wichtigsten hier aufgeführten Stücke war die „Legende vom namenlosen Soldaten“ aus dem Jahr 1935, welches den Nerv der Zeit damals perfekt traf. 1938 wurde „Der liebe Augustin“ zugemacht.

1933 erblickte das Lokal „Literatur am Naschmarkt“ das Licht der Welt. Gegründet von Rudolf Weys und F.W. Stein, wurde auch hier jungen Künstlern wie Hans Weigel, Jura Soyfer, Hilde Krahl oder Carl Merz die Möglichkeit gegeben, sich auf der Bühne zu beweisen. Mitgründer Weys stach auch als einer der wenigen

Chronisten des Kabarettts zu dieser Zeit heraus. Durch ihn wurden viele Texte für die Nachzeit erhalten. Auch die „Literatur am Naschmarkt“ wurde im Jahr 1938 geschlossen.

Von 1939 bis 1944 spielte in Wien die Truppe „Wiener Werk!“ und trotzte mutig der einziehenden Zensur durch das NS-Regime mit hintergründig kritischen Kabarett-Programmen. Gegründet vom eigentlich NS-konformen Schauspieler Adolf Müller-Reitzner, waren die Autoren, die zu dieser Zeit für vom Reichspropagandaamt angeordnete Unternehmen schrieben, dennoch alle Gegner des Dritten Reiches. Waren ihre Namen für das System rassistisch nicht tragbar, wurden ihre Texte einfach unter Pseudonymen oder Namen von Kollegen veröffentlicht. Die Kabarettisten gaben auf der Bühne vor, die dargestellten Figuren wie Nörgler oder Aristokraten, anzuprangern, in Wahrheit wurden dem Publikum damit jedoch ihre systemkritischen Pointen serviert. So umgingen die Künstler die Zensur des Systems und erreichten die Zuseher mit ihren Botschaften. Eines der bekanntesten Programme dieser Art ist Fritz Feldners „Interview mit einer Kuh“, welches vom „Wiener Werk!“ aufgeführt wurde.⁶⁷

5.1.3. Nachkriegszeit

Das „Simpl“ feierte 1943 mit dem Stück „Tausend Worte Wienerisch“ noch einen echten Hit und begeisterte 40.000 Zuseher, ehe es im April 1945 geschlossen wurde.

Selbstverständlich war dies die Ausnahme von der Regel. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten war auch in Wien unkritische Unterhaltung an der Tagesordnung. Die kritische Revue „Metro Grünbaum - Farkas' höhnende Wochenschau“ im „Simpl“ von Farkas und Grünbaum brachte beiden ein Auftrittsverbot. Nach dem Einzug der Nazis in Wien konnte Farkas über Brünn und Paris nach New York flüchten, während Grünbaum an der tschechoslowakischen Grenze verhaftet wurde und 1941 im KZ Dachau starb. Er reihte sich damit in eine Reihe von Kabarettisten ein, welche Opfer des Nazi-Regimes wurden. Dazu gehörten u.a. Peter Hammerschlag, Fritz Löhner-Beda, Paul Morgan und Jura Soyfer. Diejenigen jüdischen Künstler und Intellektuellen, denen es gelang zu fliehen, brachten ihr Genre in ihre neuen Heimaten mit und

⁶⁷ Vgl. Leitner, 2009: S. 26-31.

schufen so kleine Zentren ihrer Kultur. Vor allem Paris, als Zwischenstation, sowie London und New York wurden zu den bevorzugten Destinationen für die Flüchtenden. Karl Farkas schuf zusammen mit Kurt Robitschek das „Kabarett der Komiker“ am New Yorker Broadway, ebenfalls in New York entstand 1943 das Cabaret „Die Arche“ von Oskar Teller. In London öffneten das „Stacheldrahtcabaret“ und das „Laterndl“, wo Autoren wie Hugo F. Keonigsgarten oder Rudolf Spitz tätig waren.

Als am 27. April 1945 die Zweite Republik Österreich ausgerufen wurde, war im Lande nichts mehr so, wie es vorher gewesen war. Wien war größtenteils zerstört, die kulturellen Wahrzeichen der Stadt durch die Kämpfe stark in Mitleidenschaft gezogen. Dennoch ordneten die russischen Besatzungsmächte die rasche Wiedereröffnung der Theater und Kabarett an. Das „Simpl“ startete bereits im Mai 1945 wieder den Betrieb und knüpfte nahtlos an seine großen Erfolge der Vorkriegszeit an. Verantwortlich dafür war vor allem die Rückkehr von Karl Farkas an seine alte Wirkungsstätte. Am 7. Oktober 1950 stand er erstmals wieder im „Simpl“ auf der Bühne. Farkas war nun Autor, Hauptdarsteller und künstlerischen Leiter des „Simpl“. Er belebte die klassischen Doppelconférencen wieder und spielte sie gemeinsam mit Maxi Böhm und später vor allem mit Ernst Waldbrunn. Hugo Wiener stand Farkas als Texter zur Seite. Abseits des „Simpl“ tat sich das Kabarett in Österreich schwer, wieder in Gang zu kommen. Viele der prägenden Persönlichkeiten des Genres fehlten nun und die Protagonisten orientierten sich immer noch an den Maßstäben der NS-Zeit, ohne sich an die neuen Gegebenheiten anzupassen und wieder einen anderen Ton anzuschlagen. In Deutschland hingegen wurde das Kabarett durch den Willen zur Aufarbeitung des Vergangenen beflügelt und ermöglichte so eine neue Akzentuierung der Satire.

Den Umbruch in Wien zu besseren Zeiten des Kabarett brachte der Zusammenschluss von Michael Kehlmann, Helmut Qualtinger, Carl Merz und Gerhard Bronner zu einer Truppe. Sie leiteten gemeinsam eine neue Epoche des Wiener Kabarett ein und traten während ihrer gemeinsamen Zeit nie unter einem gemeinsamen Namen auf. Programmtitel wie „Brettl vor'm Kopf“, Hackl vor'm Kreuz“ oder „Blatt vor'm Mund“ wurden zu ihren Markenzeichen. 1956 startete im „Intimen Theater“ in der Liliengasse die bedeutendste Kabarett-Erscheinung der

Fünfziger. und Sechzigerjahre. Peter Wehle und Georg Kreisler arbeiteten sowohl als Komponisten, Texter, Musiker und Darsteller zusammen und vervollständigten ihr Team immer wieder durch weitere Künstler mit großen Namen wie z.B. Louise Martini. Dadurch entstanden Klassiker wie die Bronner-Qualtinger-Nummern oder die „Travnicek-Dialoge“. Nach der Trennung der Gruppe 1961 machten Qualtinger und Merz zu zweit weiter und kreierten u.a. mit dem „Herrn Karl“ den Inbegriff einer Persiflage des typischen Mitläufers.

Gerhard Bronner begann im „Neuen Theater am Kärntnertor“ seine Zusammenarbeit mit dem „Würfel“, einem Grazer Studentenkabarett, sowie mit Peter Lodynski und später auch mit Peter Wehle und Fritz Eckhardt. In den folgenden Jahren widmete sich Bronner dann vor allem dem Fernsehen. Sein TV-Kabarett „Zeitventil“ wurde zur Hauptkonkurrenz für die seit 1957 ausgestrahlte und österreichweit höchst erfolgreiche „Bilanz des Monats“ von Karl Farkas. Georg Kreisler zog es 1957 nach München und 1975 nach Berlin. Seine Chansons, welche er teilweise solo, teilweise mit seinen Begleiterinnen Topsy Küppers und Barbara Peters vortrug, änderten über die Jahre ihren Grundton von einer makabren Note hin in eine eher resignative, politische Richtung.⁶⁸

Louise Martini war eine der ganz wenigen weiblichen Kabarettistinnen dieser Zeit. Aufgrund der fehlenden weiblichen Darsteller wurden Frauenrollen in den Programmen auf ein absolutes Minimum reduziert. Trotzdem anfallende Rollen wurden dann meist von nur einer Frau gespielt.

Die zahlende Kundschaft, welche die Kabarett-Aufführungen zu dieser Zeit besuchte, setzte sich vor allem aus dem gehobenen Mittelstand zusammen. Dies lag an den relativ hohen Preisen der Eintrittskarten und dem Konsumationszwang in den Kleinkunstabühnen. So kostete eine Karte im „Intimen Theater“ unter der Woche 40 Schilling, am Wochenende sogar 60. Eine Kinokarte konnte man Mitte der Fünfziger- Jahre im Vergleich schon um 4,90 Schilling erstehen. Generell galten die 1950er Jahre als die „Goldene Zeit des Wiener Kabarets“. Selten waren Kabarettisten aktiver als in dieser Zeit. Sie komponierten, schrieben und performten ihre Texte dann auch selbst auf der Bühne.⁶⁹

⁶⁸ Vgl. Leitner, 2009: S. 32-34.

⁶⁹ Vgl. Asen, 2008: S. 30f.

5.1.4. Die Sechziger Jahre

Der Beginn der Sechziger Jahre brachte auch die immer größer werdende Bedeutung des Fernsehens mit sich. Es war sowohl Förderer als auch Archivar der Kabarets dieser Zeit. Durch das Fallen von regionalen Beschränkungen ergab sich für Künstler die Möglichkeit, ein immer größeres Publikum zu erreichen. Vor allem Gaststätten mit Fernsehgeräten verzeichneten einen starken Zustrom, da noch längst nicht jeder Haushalt mit einem solchen Gerät ausgestattet war. Kabaretsendungen zählten, neben Quizsendungen, zu den beliebtesten Fernsehprogrammen, wobei sich die Medien stark auf etablierte Künstler konzentrierten, um die Quoten bei guter Qualität hoch zu halten. Gerade die gestandenen Künstler entdeckten in den folgenden Jahrzehnten das Fernsehen als eine sehr rentable Einnahmequelle, im Gegensatz zu der harten Arbeit auf der Bühne. Junge Künstler hatten es dadurch oft nicht leicht, ihren Anfang in der Szene zu machen.⁷⁰

Die späten 1960er und frühen 1970er Jahre brachten deshalb eine gewisse Stagnation des Kabarets in Österreich. Dazu trug bei, dass sich Größen wie Helmut Qualtinger eher dem Fernsehen zuwandten, Ensembles sich auflösten und der große Karl Farkas 1971 starb. Auch der Zeitgeist hatte sich verändert. Die jüngere Generation sprang nicht mehr auf das klassische Nummernkabarett der Fünfziger- Jahre an. Die Veränderungen waren sowohl in der Politik, der Kultur, der Wirtschaft als auch im Sozialen zu spüren.⁷¹

Nach der Regierung der ÖVP von 1966 bis 1970 war nun die Sozialdemokratie im Vormarsch. Unter Bundeskanzler Bruno Kreisky bildete die SPÖ in den Jahren 1971, 1975 und 1979 eine Alleinregierung, 1970 wurde sie von der FPÖ in einer Minderheitsregierung unterstützt.⁷²

Es kam zu einer Expansion im Bildungsbereich und einer Ausweitung des Dienstleistungssektors bei gleichzeitigem Rückgang der Geburtenzahlen und dem Aufkommen einer Frauenbewegung . Das Reformjahrzehnt der 1970er Jahre brachte sowohl große als auch kleine Reformen im Strafrecht sowie im Familien- und Bildungsbereich. Auch kulturell änderte sich durch staatliche Förderungen und

⁷⁰ Vgl. Leitner, 2009: S. 34.

⁷¹ Vgl. Asen, 2008: S. 108-112.

⁷² Vgl. Pleichl, Gustav; Scheidl, Hans Werner: Der wahre Kreisky. Wien. Amalthea Signum Verlag. 2010: S. 81-90.

die Gründung neuer Spielstätten einiges. Das jüngere Publikum sehnte sich nach Veränderungen und fand diese in der Verbindung von Kabarett und Rockmusik. Junge Künstler wie die „Schmetterlinge“ oder in ihren Anfangszeiten auch die „EAV“ (Erste Allgemeine Verunsicherung) wollten mit ihrem Rockkabarett auf gesellschaftliche Zu- und Missstände aufmerksam machen.

Studentisch geprägtes Kabarett kam vor allem in Graz, wo es schon in den 1950er und 1960er Jahren stark vertreten war, in den 1980er Jahren wieder auf. Dafür verantwortlich war besonders das katholische Studentenheim „Leechburg“. Im „Kulturschutzkeller“ wurden hier seit den 1970er Jahren Literatur- und Theateraufführungen abgehalten. Daraus entstanden Gruppen wie das „Cabaret Gimpel“ oder das „Feinkunstcabaret WAWA“. Leo Lukas, welcher nach der Auflösung des „Feinkunstcabarets WAWA“ als Solokünstler und Autor weitermachte, war am Rande auch in der Gründung der politischen Gruppierung „Die Grünen“ involviert. In Wien wurde das studentische Kabarett erst zur Zeit der 68er-Proteste wieder entdeckt. Dabei ging es neben Demokratie, politischer und wirtschaftlicher Freiheit auch um sexuelle Befreiung.

Die Wiederauferstehung des politischen und sozialkritischen Kabarett fand 1974 durch die Gründung des Kabarettensembles „Keif“ ihren Anfang, welche sich aus Erwin Steinhauer, Erich Demmer, Wolfgang Teuschl und Lukas Resetarits zusammensetzte.⁷³

5.1.5. Jüngste Entwicklungen

In den 1980er und 1990er Jahren ging die Richtung eher zu Solo-Kabarett und weg von gemeinsam auftretenden Gruppen. Ausnahmen waren die „Killertomaten“ oder auch das Ensemble „Schlabarett“. Die neue Generation von Kabarettisten in Österreich setzte sich aus Künstlern wie Josef Hader, Roland Düringer, Andreas Vitasek, Andrea Händler oder Alfred Dorfer zusammen. Dabei orientierten sie sich eher an einer neorealistischen Spielweise in ihren Kabarettprogrammen und kamen von den intellektuellen und absurden Darstellungen früherer Generationen ab. Auffallend war bei dieser Generation, dass ein Großteil der auftretenden Kabarettisten auch schnell feste Bestandteile des österreichischen Films wurden.

⁷³ Vgl. Asen, 2008: S. 108-112.

Die 2000er Jahre sahen dann den Aufstieg des „Sekundenkabarets“, welches vor allem durch Radiosender wie „Ö3“ verbreitet wurde. Dabei wurden prominente Persönlichkeiten von Stimmenimitatoren parodiert und für die Zuhörer rasch erkennbar gemacht. Sportler wie Niki Lauda, Toni Polster oder Herbert Prohaska wurden genauso wie Moderator Heinz Prüller oder Bundespräsident Heinz Fischer „Opfer“ der Persiflagen, für die klassische Sprachmasken und Stimmenimitatoren eingesetzt wurden. Diese Sekundenkabarets sind mit ähnlichen Programmen in ausländischen Radiostationen vergleichbar, obwohl sie durch die Wahl der Figuren doch einen klaren Österreich-Bezug haben. Als Ausdruck der aktuellen „Spaßgesellschaft“ kann man diese Form der Unterhaltung durchaus der aktuellen österreichischen Kabarett-Szene zuordnen.⁷⁴

⁷⁴ Vgl. Panagl/ Kriechbaumer (Hg.), 2004: S. 99.101.

5.2. Themen des traditionellen Kabarett in Österreich

Gerade in den Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg stand die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dessen Folgen im Vordergrund. Probleme wie Hunger, Beschaffungskriminalität oder Entwurzelung wurden angesprochen. Speziell ab 1950 wurde auch die Mitschuld Österreichs am Krieg ein Thema, was dem Kabarett eine einzigartige Position in Österreich gab. Während in dieser Zeit die meisten Unterhaltungsangebote eine heile und schöne Welt darstellten, war das Kabarett bemüht, gut in seine Programme verpackt, auf die nicht so guten Zeiten der Vergangenheit aufmerksam zu machen. Das Thema Vergangenheitsbewältigung wurde wohl am besten durch Helmut Qualtingers „Herrn Karl“ aufgearbeitet. Die Figur des Herrn Karl überlebte in Zeiten ständig wechselnder Regime, indem er seine eigene Meinung und Nicht-Identität immer der kollektiven Meinung und den jeweiligen Machthabern anpasste. Das Fernsehpublikum in Österreich fühlte sich von dem Stück diffamiert und betrachtete es als Skandal. Dies bestärkte die Kabarettisten allerdings nur noch mehr, nicht den Mantel des Schweigens über die Vergangenheit zu legen.

Ein weiterer Grundstein des Kabarettinhalts dieser Zeit waren die Besatzungsmächte. Gruppen wie das „namenlose Ensemble“ vertraten offen ihre antikommunistische Einstellung. Aus dieser Geisteshaltung entstanden sowohl humorvolle als auch respektlose Texte wie „Brief an Stalin“ oder „Der letzte Kommunistische Wähler“.

Neben diesen Themen wurde aber auch Tagespolitisches angesprochen. Es ging um Protektion und Korruption sowie um die „Freunderlwirtschaft“ in der österreichischen Politik. Kabarettnummern wie „Der Papa wird's scho' richten“ oder die Auseinandersetzung des „namenlosen Ensembles“ mit der Halbstarckenproblematik befassten sich damit. Auch die Errungenschaften der Moderne wie der zunehmende Autoverkehr oder der sich anbahnende Massentourismus wurden zu beliebten Zielscheiben der Kabarettisten.⁷⁵

⁷⁵ Vgl. Asen, 2008: S. 40-46.

Auch die Besatzungsbraut-Thematik kam in den 1950er Jahren stark auf. Es war weder von den Besatzungsmächten noch von der hiesigen Bevölkerung gerne gesehen, wenn alliierte Soldaten Beziehungen zu einheimischen Frauen eingingen. Dennoch kam dies immer wieder vor. Besonders die Amerikaner hatten mit diesem Phänomen zu kämpfen, was zu teilweise sehr negativen Kabarettnummern gegen die sonst eher verschonten Soldaten der USA führte. Auch die „Bräute“ kamen in den Nummern eher schlecht weg. Ihnen wurde attestiert, sich mit ihren Beziehungen zu Soldaten nur an dem amerikanischen Wohlstand bereichern zu wollen und dabei fast prostitutionsähnliche Methoden anzuwenden. So wurden „Besatzungsbräute“ auch in der österreichischen Gesellschaft eher abwertend behandelt.⁷⁶

Im Zusammenhang mit der „Besatzungsbraut-Thematik“ rückte auch das Bundesheer in den Mittelpunkt der Kabarettnummern. Nach Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht 1955 kamen in fast allen Programmen auch Nummern zum Heer vor. Dabei war die Meinung der Kabarettisten über diese Institution nicht sehr gut. Sie machten sich vor allem über die beim Bundesheer herrschenden Zustände lustig, wirkliche Anliegen verfolgten sie bei diesem Thema allerdings nicht. In den 1970er Jahren nahm die Kritik am Bundesheer und die Bekenntnis zum Pazifismus weiter zu, was wohl an den weltweit vorzufindenden Kriegsszenarien dieser Zeit lag.⁷⁷

Ein weiteres Thema, welches öfter aufgegriffen wurde, war die „Halbstarken-Problematik“. Dabei ging es um die hauptsächlich aus der Arbeiterklasse stammende Jugend, welche in den Kriegs- und Nachkriegsjahren aufwuchs. Mit meist amerikanischen Vorbildern wie Marlon Brando oder James Dean lehnten sie sich gegen die Elterngeneration und gegen die Wiederaufbauideologie auf. Durch Musik, Kleidung und dem bevorzugten Aufenthalt auf der Straße zeichneten sich diese jugendlichen Halbstarken aus. Auch Gewaltbereitschaft gehörte zu ihren Eigenschaften. Dabei standen sie ähnlich wie die „Besatzungsbräute“ am Rande der Gesellschaft. Diese Jugendlichen wurden häufig in Kabarettprogrammen parodiert, dabei ging es vor allem um Jugendkriminalität und die Anhimmelung moralisch zweifelhafter Idole. Das Kabarett nahm hier mit seiner Kritik quasi die

⁷⁶ Vgl. Asen, 2008: S. 50-60.

⁷⁷ Vgl. Asen, 2008: S. 130-134.

Rolle der strengen Väter der Jugendlichen ein und stand stellvertretend für eine ältere Generation. Eine der bekanntesten Parodien war Helmut Qualtingers „Wilder mit seiner Maschin“ („Der Halbwilde“), welche sich an dem Film „Der Wilde“ mit Marlon Brando orientierte. Allerdings hatten die übertriebenen Darstellungen der Kabarettisten eher den gegenteiligen Effekt. Statt abzuschrecken identifizierten sich die Jugendlichen mit dem Dargestellten. Obwohl die „Halbstarken“ kaum in Kabarettvorstellungen gingen, kamen sie durch Platten mit Liedern wie der „G’schupfte Ferdl“ in Berührung und identifizierten sich damit.⁷⁸

⁷⁸ Vgl. Asen, 2008: S. 61-71.

6. Der Conférencier und die Doppelconférence

Ein Conférencier wird auf Deutsch als Plauderer bezeichnet. Er tritt vor den Nummern auf die Bühne und kündigt eben diese so humor- und geschmacklos wie möglich an. Im Gegensatz zu Moderatoren trägt er aber oft auch selbst Texte und Programme auf der Bühne vor.⁷⁹

Der „Beruf“ des Conférenciers wurde von Anton Kuh, selbst Conférencier, liebevoll Sprechsteller genannt. Der Conférencier plaudert und plaudert, oftmals äußerst geistreich. In Kuhs schriftlich festgehaltenen Lektionen für angehende Conférenciers findet man Stilmittel, an welchen sich viele Kabarettisten, bewusst oder unbewusst, in ihren Darstellungen orientiert haben. Kuh empfiehlt einem Conférencier mokante Lippen und verschmitzte Augen, Merkmale die ganz klar auf Karl Farkas zutreffen. Des Weiteren sollte der Conférencier seine Sätze auf der Bühne möglichst stockend vortragen. Ernst Waldbrunn spielte auf der Bühne meist nach dieser Regel und trug seine Texte schüchtern, tollpatschig und stockend vor, wodurch das Publikum schon am Lachen war, bevor er überhaupt den Mund aufmachte.⁸⁰

Die Doppelconférence, bei der eben zwei Darsteller zusammen auf der Bühne conférieren, ist keineswegs eine Wiener Erfindung. Bereits die Szenen des altgriechischen Satirikers Lukian hatten Doppelconférences ähnliche Züge. In seinen „Göttergesprächen“ unterhielten sich zwei Götter des klassischen Altertums über die Pannen im Olymp und das mit äußerster Respektlosigkeit. Auch in den Hans-Wurst-Darbietungen des achtzehnten Jahrhunderts finden sich Wurzeln der Doppelconférence. In den Stegreif-Dialogen dieser Zeit stellte sich einer der Gesprächspartner dumm und hilflos, ähnlich den späteren Doppelconférences. In Shakespeares witzigen Totengräber-Diaologen und Rüpelszenen kann man sogar einen literarischen Vorfahren sehen, quasi eine Doppelconférence in Maske und Kostüm.

⁷⁹ Vgl. Leitner, 2009: S. 174.

⁸⁰ Vgl. Hofbauer, Peter: Insel der Fröhlichen. Humor, Witz und Satire in Österreich. Wien. Ueberreuter. 1989. S. 40f.

Dass Doppelconférences zu einem festen Bestandteil des Kabarets wurden, geht auf die 1920er Jahre in Budapest zurück. Dort kreierte Laszlo Vadnay seine zwei „Helden“ Hacsek und Sajó, wobei einer von ihnen möglichst dumme Fragen stellte und der andere diese pseudo-gescheit beantwortete und damit noch größere Verwirrung auslöste.

Diese Dialoge sorgten für die Entstehung der modernen Doppelconférence. Nach Wien wurde sie durch Karl Farkas und Wilhelm Gyimes, den Direktor des Wiener Kabarets „Femina“, gebracht. Neben Franz Engel und Fritz Wiesenthal, welche im „Moulin Rouge“ zusammen spielten, waren vor allem die Doppelconférences von Karl Farkas und Fritz Grünbaum ein Meilenstein der Wiener Kabarett-Geschichte. Die letzte Doppelconférence der beiden wurde aufgrund des Ausbruchs des 2. Weltkrieges am 10. März 1938 aufgeführt.

In den Nachkriegsjahren schufen Gerhard Bronner und Helmut Qualtinger die „Travnicek-Gespräche“, welche einen neuen Twist in die Doppelconférences brachten. Anstatt einem Blöden und einem G'scheiten, wodurch sich die Lacher aufgrund der abwechselnden Identifizierung des Publikums gleichmäßig auf beide Darsteller verteilten, wurde hier der Urwiener und Raunzer Travnicek mit einem anonymen und positiv eingestellten Freund konfrontiert. Travnicek hielt sich obendrein für oberg'scheit. Bei den Doppelconférences von Bronner und Qualtinger waren die Darsteller jedes Mal genau gleich angezogen, als ob sich ein und dieselbe Person im Zwiespalt mit den zwei Seelen in ihrer Brust befände.⁸¹

Gerade Karl Farkas und Ernst Waldbrunn haben zusammen die Doppelconférences in den Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg in Wien wieder zu alter Stärke geführt. Im Grunde ist die Doppelconférence aber gar keine Conférence. Was sie mit ihr gemeinsam hat, ist, dass die Darsteller in ihren Programmen vom Hundertsten ins Tausende kommen und beide Künstler auch begnadete Solo-Conférenciers sind. Wichtig ist, dass die beiden Conférenciers gut aufeinander eingespielt sind und ein starkes Team bilden. Bei Farkas und Waldbrunn waren die Rollen mit dem G'scheiten und dem Blöden klar verteilt. Die Dialoge hatten auch gesellschaftskritische Pointen, sollten aber in erster Linie die

⁸¹ Vgl. Hofbauer, 1989: S. 44-49.

Zuseher unterhalten.⁸² So beendeten Farkas und Waldbrunn ihre Doppelconférencen manchmal mit den Worten: „Wir hoffen, dass jeder von Ihnen auch wirklich Spaß versteht. Wir wollten Sie gut bedienen - Und - die Hauptsache: Es war bled.“⁸³

Weibliche Conférenciers gab es, wie generell im gesamten Kabarett, kaum. Es liegt auch keine weibliche Form der Bezeichnung Conférencier vor und so verwundert es nicht, dass mit Dolores Schmidinger erst 1999 eine Frau als Conférencier im Kabarett „Simpl“ auf der Bühne stand, 87 Jahre nach der Eröffnung des legendären Kabarett-Lokals.⁸⁴

⁸² Vgl. Hofbauer, 1989: S. 41f.

⁸³ Hofbauer, 1989: S. 42.

⁸⁴ Vgl. Asen, 2008: S. 47f.

7. Biographien von Farkas und Waldbrunn

Da die Persönlichkeit der Kabarettisten Karl Farkas und Ernst Waldbrunn für ihren großen Erfolg auf der Bühne so entscheidend war, soll auch das Leben der beiden Künstler beleuchtet werden. Dabei kommen ihre Schicksalsschläge, ihr Kampf um das künstlerische Überleben und ihre größten Erfolge zur Sprache.

7.1. Karl Farkas (1893-1971)

Karl Farkas wurde am 28. Oktober 1893 als Sohn jüdischer Eltern, Moritz Farkas und Franziska Farkas, in Wien geboren. Farkas hatte zwei ältere Geschwister, Elisabeth und Stefan, sowie eine jüngere Schwester, Käte.⁸⁵ Sein Vater war Schuhwarenfabrikant und wünschte sich für den Sohn eigentlich, dass dieser später einmal studieren und Advokat werden solle. Farkas stand, trotz seines unübersehbaren Talentes für den Beruf, der Sinn aber nach etwas anderem. Nachdem er in seiner Kindheit bereits mehrfach Einakter und Gedichte verfasst hatte, zog es ihn nach Ablegung seiner Reifeprüfung 1912 zur Schauspielerei.⁸⁶

Der überstrenge Vater willigte schließlich ein, da sich Karls älterer Bruder Stefan aus Frust über die vom Vater auferlegte Karriere, er sollte die Leitung des Schuhgeschäfts übernehmen, in seinem Zimmer erhängt hatte. Sein Traum war es gewesen, Maler zu werden. Dieser Schock für die ganze Familie führte bei Moritz Farkas zu einem Sinneswandel und er „erlaubte“ Karl den Berufsweg Schauspieler einzuschlagen.⁸⁷ Farkas begann somit an der Akademie für Musik und darstellende Kunst zu studieren. Sein Schulgeld konnte er bereits selbst bezahlen, da er schon Tantiemen aus zwei von ihm geschriebenen Stücken bekam, welche im Intimen Theater aufgeführt wurden.

Die nächsten Jahre sollten allerdings drastisch anders verlaufen. Mit dem Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914 zog eine neue, düstere Zeit auf. Als Patriot, der er war, meldete sich Farkas als Einjährig-Freiwilliger, eine Option, die

⁸⁵ Vgl. Markus, Georg: Das große Karl Farkas Buch. Sein Leben, seine besten Texte, Conférencen und Doppelconférencen. Wien/ München. Amalthea Verlag. 1993. S. 14.

⁸⁶ Vgl. Weissensteiner, Friedrich: Sie haben für uns gespielt. 105 Kurzporträts berühmter Film- und Bühnenpersönlichkeiten. Wien. Verlag Edition Praesens. 1999. S. 107

⁸⁷ Vgl. Markus, 1993: S. 20.

nur Maturanten zustand. Aufgrund der ungarischen Herkunft seines Vaters kam Farkas in das vierte Honvéd- Infanterieregiment und wurde nach Russland entsandt. Im Rahmen der Rückeroberung der Festung Przemysl wurde er in der rechten Brustseite von einer Kugel getroffen. Farkas kam mit seiner Verletzung ins Vereinsspital Nr. 7 des Roten Kreuzes nach Wien. Nur zwei Monate später nahm er bereits wieder an den Isonzoschlachten teil. Nach dem Ende des Krieges 1918 rüstete Farkas als „alter Soldat“ mit fünf Auszeichnungen und als Leutnant der Reserve ab. Trotz seiner Kriegsbeteiligung blieb Farkas Zeit seines Lebens Pazifist.⁸⁸

Anfangs spielte er an Theatern in Linz, Olmütz und Mährisch-Ostrau, wo er mit bekannten Rollen wie der des Mephistos oder als Franz Moor seine schauspielerischen Fähigkeiten verfeinerte. In Mährisch-Ostrau traf er auch erstmals auf seinen späteren Kollegen Ernst Waldbrunn.⁸⁹

Farkas stand zu dieser Zeit der Komik sehr skeptisch gegenüber, speziell Kabarettisten waren ihm ein Dorn im Auge. Da die Arbeit beim Theater allerdings nur wenig Geld zum Leben abwarf, antwortete Farkas nach seiner Rückkehr nach Wien auf ein Inserat des Kabarett „Simpl“, zu dieser Zeit noch „Simplicissimus“ genannt und begann dort als Schnelldichter. Da es die meisten großen Wiener Kabarettisten dieser Zeit aufgrund höherer Gagen nach Berlin zog, stieg Farkas Stern in der Szene schnell und er wurde rasch zu einem der angesehensten Wiener Kabarettisten.⁹⁰

Im „Simpl“ kreierte er auch, gemeinsam mit Fritz Grünbaum, sein bekanntestes Werk, die Doppelconférencen. Nebenher schrieb Farkas auch Sketches, Revuen, Drehbücher, Schlagertexte etc. und spielte als Gast an verschiedenen Theatern. Kurzzeitig leitete er auch selbst das „Neue Wiener Stadttheater“, wobei er dabei eher erfolglos blieb.⁹¹

Am 17. Juli 1924 heiratete Farkas nach langem Werben die Schauspielerin Anny Hán. Die Hochzeit fand aufgrund der Tatsache, dass Anny nicht jüdisch war, im Geheimen statt, ohne die Eltern des Brautpaares.⁹²

⁸⁸ Vgl. Markus, 1993: S. 22-26.

⁸⁹ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 107.

⁹⁰ Vgl. Markus, 1993: S. 35-40.

⁹¹ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 107.

⁹² Vgl. Markus, 1993: S. 49.

Sein internationaler und auch finanzieller Durchbruch gelang Farkas mit dem Stück die „Wunder-Bar“, welches er zusammen mit Géza Herczeg verfasste. Nach seiner Uraufführung am 17. Februar 1930 in Wien wurde die „Wunder-Bar“ in alle erdenklichen Sprachen übersetzt und unter anderem in Paris und am Broadway aufgeführt. Die Melodie „Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätt“ wurde zum Evergreen. Auch eine Hollywood-Verfilmung der „Wunder-Bar“ mit Al Jolson in der Hauptrolle wurde gedreht. Die Tantiemen aus der ganzen Welt machten Farkas zum Millionär.⁹³

Privat lief es weniger gut für den Kabarettisten. Sein einziger Sohn Bobby aus der Ehe mit Anny Hán erkrankte im Alter von zwei Jahren an einer Gehirnhautentzündung und musste in der Folge fast sein ganzes Leben in einer Pflegeanstalt verbringen. Obwohl Farkas sich weigerte, öffentlich darüber zu sprechen, überwand er diesen Schlag des Schicksals bis zu seinem Tode nicht.⁹⁴

Nach Ausbruch des 2. Weltkrieges war der Jude Farkas gezwungen, aus Österreich zu fliehen. Er schaffte es gerade noch, sich über Brünn, Paris, Spanien und schließlich Portugal in die USA zu retten. Dort angekommen, wurde er erst einmal in einem Internierungslager untergebracht. Nach seiner Entlassung schlug er sich mehr schlecht als recht durch sein neues Leben in den Vereinigten Staaten, bis er Robert Stolz traf und mit ihm für einen Operettenboom in Amerika sorgte. Trotz seiner dadurch aufge besserten Lebensumstände machte ihm das Emigrantendasein schwer zu schaffen. Seine Frau Anny und seinen Sohn Bobby musste er zurücklassen, da die USA dem geistig behinderten Sohn die Einreise verweigerten. Anny war als Arierin mit dem Sohn in der deutschen Zone von La Baule geblieben.

Aus diesem Grund kam er nach Ende des Krieges 1946 wieder nach Wien zu seiner Familie zurück, wo er zu Beginn für den Sender „Rot-Weiß-Rot“ arbeitete. 1950 kehrte er dann an seine alte Wirkungsstätte, das „Simpl“, zurück und übernahm dessen künstlerische Leitung. Die vorgeführten Programme schrieb er zum Teil selbst und spielte auch in einer Vielzahl von Sketches selbst mit. Besonders die wieder belebten Doppelconférences, nun zusammen mit Ernst

⁹³ Vgl. Markus, 1993: S. 84-89.

⁹⁴ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 107.

Waldbrunn aufgeführt, begeisterten in den 1960er Jahren das Publikum. Karl Farkas hatte ein Talent dafür, die Themen seiner Stücke aus den 1930er Jahren aufzufrischen und zu aktualisieren und sie somit an die gegebenen politischen und gesellschaftlichen Ereignisse anzupassen.

In den Jahren vor seinem Tod arbeitete Farkas auch für Fernsehen und Radio. Mit seiner Rundfunk-Sendung „Was meinen Sie, Herr Farkas“ und seinen TV-Sendungen „Bilanz des Monats“ sowie „Bilanz der Saison“ erfreute er sich höchster Beliebtheit bei den Zusehern und Hörern und erzielte hohe Einschaltquoten.

Karl Farkas galt privat seit jeher als fleißig, sparsam, liebenswert und rücksichtsvoll. Seine Werke zeichneten sich immer durch seinen scharfzüngigen Humor aus, bei dem er jedoch niemals persönlich wurde. Dadurch konnte er sein Niveau über eine lange und erfolgreiche Karriere halten.⁹⁵

Am 16. Mai 1971 verstarb Karl Farkas nach schwerer Krankheit. Er litt seit Jahren an Darmkrebs, spielte und arbeitete aber trotzdem unter Schmerzen weiter. Am Abend zuvor war noch die letzte „Frühjahrs-Bilanz“ im ORF gelaufen, eine weitere Doppelconférence mit Ernst Waldbrunn.

Seine letzte Ruhestätte befindet sich in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof.⁹⁶

⁹⁵ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 109.

⁹⁶ Vgl. Kuhn, 2006: S. 228-232..

7.2. Ernst Waldbrunn (1907-1977)

Am 14. August 1907 erblickte Ernst Waldbrunn im heutigen Český Krumlov, dem damaligen Böhmisches-Krumau, das Licht der Welt. Seine Eltern Karl und Rosa Waldbrunn waren von Wien nach Böhmisches-Krumau entsandt worden, wo es die Aufgabe des Vaters war, als k. und k. Bezirkshauptmann den Kontakt zu Wien zu ermöglichen und zu erhalten. Ernst Waldbrunn war das einzige Kind des Paares. Nach dem Ende des ersten Weltkrieges und der Eingliederung der deutschen Siedlungsgebiete in die neu gegründete Tschechoslowakei wurde Waldbrunn tschechischer Staatsbürger. Als Sohn einer gut bürgerlichen Beamtenfamilie legte Ernst Waldbrunn in weiterer Folge seine Reifeprüfung im heutigen Most, dem damaligen Brüx im Sudetenland, ab.⁹⁷

Danach studierte Waldbrunn Jus und erlangte in Prag seinen Doktor der Rechtswissenschaften. Allerdings gab es noch etwas anderes, das seine Aufmerksamkeit erlangte, nämlich das Theater.

Nachdem er dem Wunsch des Vaters nachkam und mit seinem abgeschlossenen Studium einen Beruf erlernt hatte, wandte er sich voll und ganz der Schauspielerei zu.⁹⁸

Die Begeisterung für das Theater packte Waldbrunn über die Jahre vor allem in Brax und Prag, wo er regelmäßig Theaterstücke besuchte. Schauspielunterricht kam für Waldbrunn dennoch nie in Frage.⁹⁹

Trotz anfänglicher Rückschläge - er spielte zu Beginn um 1930 in Teplitz-Schönau nur sehr kleine Rollen - wollte er unbedingt beim Theater bleiben. Nachdem er aber auch in seiner neuen Heimat Breslau keine Fortschritte machte, stand er kurz davor, seine Karriere als Schauspieler hinzuwerfen und wieder als Jurist zu arbeiten. Der Regisseur Max Ophüls überredete den jungen Waldbrunn, trotz seiner noch vorhandenen Defizite, weiter bei der Schauspielerei zu bleiben und an seinen Fähigkeiten zu arbeiten, was er auch tat.¹⁰⁰

⁹⁷ Vgl. Kuhn, Markus: Ernst Waldbrunn. Eine biografische Annäherung. Wien. Universität Wien. 2006. S. 11f.

⁹⁸ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 313.

⁹⁹ Vgl. Kuhn, 2006: S. 20.

¹⁰⁰ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 313.

Vor allem während seiner Zeit in Mährisch-Ostrau verfeinerte Waldbrunn seine Kunst und entdeckte sein Talent für das Komische.¹⁰¹

Hier lernte er auch die Schauspielerin Erna Korhel kennen, welche ihm 1944 eine Tochter gebar.¹⁰²

Waldbrunn traf in Mährisch-Ostrau auch erstmals auf Karl Farkas, welcher nach dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges kurzzeitig in die Tschechoslowakei kam und hier bis zu seiner Flucht in die USA als Regisseur arbeitete. Nach dem Münchner Abkommen 1938 und dem Zerfall der Tschechoslowakei wurden deren deutschsprachige Bühnen der Verantwortung des Dritten Reiches unterstellt. Waldbrunn wurde in den nächsten Jahren an verschiedene Theater wie das Stadttheater Franzensbad im Gau Sudetenland, wo er mit Maxi Böhm einen seiner besten Freunde kennen lernen sollte, oder an das Landestheater in Rudolfstadt-Arnstadt abgestellt. 1944 flüchtete Waldbrunn ohne Korhel und Tochter nach Wien, wo er bis zum Ende der NS- Herrschaft 1945 bei Freunden unterkam.¹⁰³

Waldbrunn wandte sich auch in Wien sofort dem Theater zu und entwickelte sich in den folgenden Jahren zu einem exzellenten Kabarettisten und Charakterkomiker der Altwiener Schule.

Sein persönlicher Stil setzte sich aus einer Mischung aus Melancholie, verhaltener Traurigkeit und lachender Skepsis zusammen. Stark geprägt wurde er als Schauspieler von Elfriede Ott, mit der er 14 Jahre lang verheiratet war.¹⁰⁴

Sein bedeutendstes Schaffen waren die Doppelkonferenzen zusammen mit Karl Farkas. Sowohl im Kabarett „Simpl“ als auch im Fernsehen begeisterte das Duo die Zuseher. Farkas übernahm die Rolle des „Gscheiten“ während Waldbrunn den „Dummen“ mimte. Dabei gingen ihre Witze über das oberflächliche und seichte „Blödeln“ hinaus. Tiefgründige und vor allem auf Sprachwitz basierende Unerhaltung sollte das Publikum nach der Show auch zum Nachdenken anregen. Waldbrunn verstand sich nicht nur als Komiker. Er spielte auch eine Vielzahl von ernsteren Rollen. Sein außergewöhnliches Talent dafür bewies er unter anderem in den Kammerspielen und im Theater in der Wiener Josefstadt, wo er Rollen wie

¹⁰¹ Vgl. Kuhn, 2006: S. 24.

¹⁰² Vgl. Kuhn, 2006: S. 35.

¹⁰³ Vgl. Kuhn, 2006: S. 24-28.

¹⁰⁴ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 313.

den Soldaten Schweijk, aber auch Figuren aus Stücken von Molnár, Schnitzler oder Nestroy spielte.

Zum Ende seiner Karriere führte er auch Regie und schrieb unter anderem Lustspiele wie „Johanna geht“ oder die „Flucht“.¹⁰⁵

Ebenso schrieb er viele Sketches, in denen er teilweise auch selbst mitwirkte. Durch seine Beteiligung an Filmen wie „Der Prozess“ von Georg Wilhelm Pabst oder dem Redl-Film von Fritz Kortner, schaffte er es sogar ins Kino.

Persönlich galt Waldbrunn als hilfsbereiter und gütiger Mensch, hatte aber auch eine dunkle, bittere Seite, welche den Umgang mit ihm teilweise schwierig und unberechenbar machte. Dazu gehörte auch sein übermäßiger Alkohol- und Zigarettenkonsum, welcher ihm noch zum Verhängnis werden sollte.¹⁰⁶

Seine wesentlich jüngere Schauspielkollegin Elfried Ott lernte Waldbrunn während seiner Arbeit in der kabarettistischen Sendung „RAVAG“ kennen und lieben und heiratete sie am 4. Mai 1950. Die beiden traten auch oft gemeinsam auf, so etwa am Theater in der Josefstadt, in der „Insel“ und den „Kammerspielen“. Nach vielen Jahren des Auf und Ab folgte 1964 die Scheidung nach 14 Ehejahren. Waldbrunn zog daraufhin ins Hotel Sacher, welches er die nächsten zehn Jahre sein Heim nannte. Seine Nächte verbrachte Waldbrunn bevorzugt in der Eden-Bar in der Liliengasse, wo er nach seinen Auftritten gerne mit Kollegen aus dem Theater und dem Kabarett „Simpl“ verkehrte. Auch Sportveranstaltungen besuchte er häufig, Waldbrunn war nämlich großer Fußball-Fan. Im Jahr 1965 heiratete er seine alte Bekanntschaft und Mutter seiner Tochter Erna Korhel, welche in der Nachkriegszeit nach Wien kam und als Schauspielerin im Theater an der Josefstadt spielte. Nur drei Jahre später folgte bereits wieder die Scheidung. Während dieser Zeit befand sich die Tochter in Paris, Waldbrunn sprach Zeit seines Lebens kaum über sie. Waldbrunns letzte große Liebe war Marijke Baayens, eine holländische Tänzerin, die wie Ott um viele Jahre jünger war als er. Dennoch blieb sie bis zu seinem Tod bei ihm. 1972 bekam Waldbrunn das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst für seine künstlerischen Leistungen verliehen. 1973 wurde ihm das goldene Ehrenkreuz des Landes Wien überreicht.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 311.

¹⁰⁶ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 313.

¹⁰⁷ Vgl. Kuhn, 2006: S. 29-38.

In seinen letzten Lebensjahren ging es Waldbrunn aufgrund seines Alkoholkonsums und seiner Zigarettensucht gesundheitlich immer schlechter, bis er schließlich am 22. Dezember 1977 mit dem Tod von seinen Leiden erlöst wurde. Sowohl Ott als auch Baayens waren im Spital an seiner Seite.¹⁰⁸

Waldbrunns Grab befindet sich in der Ehrengräbergruppe 40 (Nr. 55) am Wiener Zentralfriedhof und untersteht der Obhut der Stadt Wien.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Vgl. Weissensteiner, 1999: S. 313.

¹⁰⁹ Vgl. Kuhn, 2006: S. 39.

8. Inhaltsanalyse nach Mayring

Da der empirische Teil dieser Arbeit sich der Analyse der Doppelconférences von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn widmet, wird im folgenden Kapitel das dazu verwendete Instrument, die Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring, vorgestellt.

Bei der Inhaltsanalyse werden feststehende Daten herangezogen, die nicht durch den Forschungsprozess selbst erzeugt wurden. Sie stellt daher ein nicht reaktives Verfahren dar, weil der Beobachter keine störenden Reaktionen erzeugen kann, denn es wird mit geschriebenen oder gesprochenen Texten und/oder Bildern gearbeitet, die unabänderlich feststehen. Erst bei der Interpretation der gewonnenen Daten erhält die Subjektivität des Forschers Bedeutung.¹¹⁰

Bezüglich der Trennung in quantitative und qualitative Inhaltsanalyse lässt sich mit Früh festhalten, dass in eine Untersuchung „...qualifizierende und quantifizierende Aspekte in verschiedenen Phasen des Forschungsprozesses mit unterschiedlichem Stellenwert einfließen, fast immer wird es aber eine Kombination beider Vorgehensweisen sein.“ Deshalb können die Grenzen zwischen qualitativer und quantitativer Inhaltsanalyse nicht scharf gezogen werden.¹¹¹

Bei der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring wird Material ausgewertet, das aus einer Kommunikationssituation gewonnen wird. Dabei werden sowohl Inhalte der Kommunikation analysiert als auch formale Aspekte.¹¹²

Die Vorgangsweise des Forschers muss systematisch und regelgeleitet erfolgen. Auch muss der Untersuchende an die bereits bestehenden Erfahrungen anderer anknüpfen, also theoriegeleitet vorgehen.

Mithilfe der Inhaltsanalyse werden Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte der Kommunikation gezogen. Dabei soll das Instrument der Inhaltsanalyse ermöglichen, die eingangs gestellten Forschungsfragen zu beantworten.¹¹³

¹¹⁰ Vgl. Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin. De-Gruyter. 2000. S. 212.

¹¹¹ Früh, Werner: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. 6., überarbeitete Auflage. Konstanz. UVK-Verlags-Gesellschaft. 2007. S. 67.

¹¹² Vgl. Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken. Weinheim/ Basel. Beltz Verlag. 2008. S. 11f.

¹¹³ Vgl. Atteslander, 2000: S.212.

Mayring beschreibt drei Schritte der Auswertung:

1) Zusammenfassende Inhaltsanalyse:

Man reduziert den Text auf eine Kurzversion, die nur die wichtigsten Fakten enthält. Die wichtigsten Arbeitsschritte sind Paraphrasierung, das ist das Wegstreichen von Redewendungen und grammatischen Kurzformen, Generalisierung, wobei konkrete Beispiele verallgemeinert werden, und Reduktion, wobei Ähnliches zusammengefasst wird. So wird das Material auf eine vorgegebene Abstraktionsebene reduziert, die auf die wesentlichen Inhalte beschränkt ist und ein Abbild der Grundgesamtheit darstellt.

2) Explizierende Inhaltsanalyse:

Nachdem in der zusammenfassenden Inhaltsanalyse das vorliegende Material nach expliziten Regeln reduziert wurde, erfolgt bei der explizierenden Inhaltsanalyse das exakte Gegenteil. Unklare Sätze oder Begriffe im Text werden verständlich gemacht, indem man zusätzliche Materialien wie z.B. andere Interviewpassagen einarbeitet, um interpretationsbedürftige Textstellen zu deuten. Dabei entscheidet der Forscher selbst, welche Art von zusätzlichem Material er verwenden will und bestimmt so die Güte der Explikation.

3) Strukturierende Inhaltsanalyse:

Die zuvor erstellte Kurzversion eines Ausgangstextes wird anhand von theoretischen Fragestellungen geordnet und gegliedert. Zu diesem Zweck wird zunächst aus der Forschungsfrage eine grundsätzliche Strukturierungsdimension abgeleitet und theoretisch begründet. Die Dimensionen werden in Ausprägungen aufgespaltet, woraus schließlich das Kategoriensystem erstellt wird, in welches die einzelnen Textstellen eingeordnet werden. Nach einem Probedurchlauf zur Verfeinerung erfolgt dann die Endauswertung. Hier unterscheidet man drei Varianten der Strukturierung, nämlich die inhaltliche Strukturierung, bei der Themen und Inhalte herausgearbeitet werden, typisierende Strukturierung, bei der häufige und interessante Merkmalsausprägungen identifiziert werden und die

skalierende Strukturierung, bei der Merkmalsausprägungen auf einem Ordinalniveau eingeschätzt werden.¹¹⁴

Das Kategoriensystem muss folgenden Anforderungen genügen:

- Die einzelnen Kategorien des Kategoriensystems müssen voneinander unabhängig sein.
- Die Ausprägung jeder Kategorie muss vollständig sein.
- Die Kategorien dürfen einander nicht überlappen.
- Die Kategorien müssen eindeutig sein.¹¹⁵

Welches Material für die Analyse mittels des erstellten Kategoriensystems untersucht wird, muss vorab festgelegt werden, nachträgliche Ergänzungen oder Streichungen sind unbedingt zu vermeiden.

Bei der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring geht es also um regelgeleitetes, intersubjektiv nachvollziehbares Durcharbeiten von Textmaterial. Dabei wird Schritt für Schritt nach bestimmten Regeln gearbeitet. Das Kategoriensystem erleichtert die Vorgangsweise und stellt die Ergebnisse anschaulich dar, die im Gegensatz zu einer freien Interpretation sehr viel genauer ausfallen und zusätzlich von anderen Untersuchungspersonen intersubjektiv nachvollziehbar sind.

Abschließend tritt bei der qualitativen Inhaltsanalyse als wesentliches Element die Interpretation hinzu. Der Begriff der qualitativen Inhaltsanalyse wird daher oft als Sammelbezeichnung für alle Arten von interpretativen Auswertungsverfahren herangezogen.

Die qualitative Inhaltsanalyse ist sehr aufwendig, da es dabei um Feinanalysen und um die Entwicklung eines elaborierten Kategoriensystems geht, welches die Basis für eine zusammenfassende Deutung des Textmaterials bildet.

Ein großer Vorteil der Inhaltsanalyse nach Mayring besteht darin, dass mit ihr auch umfangreichere Mengen an Material bewältigt werden können.

¹¹⁴ Vgl. Bortz, Jürgen/ Döring, Nicola: Forschungsmethoden und Evaluation. Für Human- und Sozialwissenschaftler. Heidelberg. Springer Medizin Verlag. 2006. 331f.

¹¹⁵ Vgl. Atteslander, 2000: S. 212.

Dass sich hierbei die Subjektivität des Forschers intersubjektiv kaum nachprüfen lässt, stellt den Nachteil der beschriebenen Methode dar.¹¹⁶

¹¹⁶ Vgl. Mayring, 2008: S.54.

9. Empirische Untersuchung

9. 1. Analyse der Doppelconférences

Eingang in die Studie fanden 28 Stück jener Doppelconférences, die in den Jahren 1958 bis 1971 im Kabarett Simpl aufgeführt und für das Fernsehen aufgezeichnet und zusammengestellt wurden. Sie liegen heute in digitalisierter Form vor und umfassen ein ganzes Jahrzehnt Kabarett-Geschichte von 1961 bis 1971.

In dieser Zeit hielt das Farbfernsehen Einzug in Österreichs Haushalte, weshalb die erste Doppelconférence 1969 in Farbe besonders gefeiert und von den Künstlern selbst hervorgehoben wird.

Während ihrer Doppelconférences schlüpfen die beiden immer wieder in verschiedene Berufsrollen, die vom Alltäglichen (Taxi-Fahrer, Ober) hin bis zum Außergewöhnlichen (prominente Boxer) reichen. Es kommt auch vor, dass die Kabarettisten in Frauenkleider schlüpfen oder Kinder darstellen und somit die Schwelle von der Verkleidung zur Travestie hin überschreiten.

Die Parade-Rollen der beiden sind und bleiben allerdings die der Rauchfangkehrer, die sie alljährlich am Silvesterabend einnehmen. Dabei wird sich in immer wiederkehrender Manier über das Finanzamt und die Regierung lustig gemacht, wenn die beiden schwarzen Gesellen besprechen, wen sie denn anlässlich des bevorstehenden Jahreswechsels zum Zweck des „Neujahrsschnorrens“ beglückwünschen wollen.

Eines ändert sich aber nie: Egal, welche Berufe die beiden vorgeblich ausführen, die Rolle des Gscheiten und die des Blöden wechseln nicht.

Karl Farkas spielt gemäß der Erklärung in Kapitel 6 den Gscheiten, meistens genannt Herr Berger, der dem Blöden, im Normalfall Herrn Schöberl, gespielt von Ernst Waldbrunn, „etwas Gescheites möglichst gescheit zu erklären versucht, damit der Blöde möglichst blöde Antworten darauf zu geben imstande ist - mit dem Resultat, dass zum Schluss der Blöde zwar nicht gescheiter, aber dem G'scheiten die Sache zu blöde wird....“¹¹⁷

¹¹⁷ Wiener, Hugo: Der Blöde und der Gscheite. Die besten Doppelconférences. Wien. Amalthea Signum Verlag. 2006. S. 9.

1. „Inkasso“ (25.03.1961)



Abbildung 1: Inkasso

In dieser Doppelconférence spielt Farkas einen Inkassanten namens Hartnäckig („ich heiße Hartnäckig und bin hartnäckig“), der vorgibt, sich um die Stelle eines Inkassoeintreibers zu bewerben. Dabei muss er den möglichen künftigen Chef Herrn Bohm, gespielt von Waldbrunn, durch Vorführen seiner Fähigkeiten überzeugen. Anfänglich gelingt ihm dies nicht, aber mit unterschiedlichen Tricks entlockt er dem Chef 500 Schilling, die dieser seit längerem der Firma Knoll und Company schuldig ist. Danach gibt er sich als deren Eintreiber zu erkennen und erklärt, er habe das Bewerbungsgespräch nur dazu genutzt, das Geld für die Firma Knoll und Company einzutreiben und habe nie vor gehabt, den Job des Inkassoeintreibers bei Böhm zu bekommen.

2. „Beim Manöver“ (28.06.1961)



Abbildung 2: Beim Manöver

Hier spielen Farkas und Waldbrunn zwei österreichische Reservemanöver-Männer, Reservist Berger und Reservist Schöberl. Schöberl mimt dabei ein Maschinengewehr („babababa“), Berger einen Panzer. Eine Brücke soll als gesprengt angenommen werden, daher ist Berger laut Schöberl hier nicht richtig mit dem Panzer. Eigentlich würden sie gerne eine Unterhaltung führen, aber sie sind ja im Dienst. Aus diesem Grund erschießen sie einander gegenseitig, um Zeit für ein Gespräch zu haben. Dabei geht es dann um Abrüstung („Abmagerungskur“), Stellvertreterkriege, Wettrüsten, vor allem der USA und Russlands („jeder drängt den anderen, zuerst mit dem Abrüsten anzufangen“), also eine Anspielung auf den Kalten Krieg und die Genfer Abrüstungskonferenz. In diesem Zusammenhang werden die Außenminister der Sowjetunion und der USA, Andrei Gromyko und Dean Rusk erwähnt. Auch die EWG (Europäische Wirtschaftsgemeinschaft) und EFTA (Europäische Freihandelsassoziation)

kommen im Gespräch zur Sprache („wegen EWG und EFTA krankt es in Europa“). Farkas beendet die Doppelconférence mit den Worten: „Müssten heute noch diejenigen selbst in die Schlacht ziehen, die die Kriege anzettelten, ich glaube ewiger Friede wäre uns gewiss.“

3. „Im Restaurant“ (28.03.1962)



Abbildung 3: Im Restaurant

Herr Berger kommt zu Herrn Schöberl an den Tisch und setzt sich zu ihm. Schöberl liest gerade die Zeitung und konzentriert sich dabei nur auf den Sportteil. Berger wirft die entscheidende Frage auf, ob man Neuwahlen austragen solle oder nicht und will dem Schöberl die Ausgangslage für die möglicherweise anstehenden Wahlen näher bringen. Er erklärt ihm, was sich im Land ändern würde, wenn entweder die SPÖ (Gartenanlagen, neue Bäume, Vogelwelt, Untergrundpassagen zum Schutz der Fußgänger, Gemeindehäuser für Familien) oder die ÖVP (Aufbautätigkeiten, Straßen bauen, Kultur fördern, Theater subventionieren) die Wahl „gewinnen“, wie er sich ausdrückt. Schöberl bringt aber alles immer wieder auf die Fußballvereine Rapid Wien und Austria Wien zurück. Für ihn ist nur wichtig, was nach der Wahl mit Rapid Wien passiert und Berger versichert ihm, dass beide Koalitionsparteien, so sie „gewinnen“, den Rapid-Platz

ausbauen würden. Am Schluss antwortet Schöberl auf die Frage, welcher Partei er denn nun beitrifft, mit „Rapid“.

Im Laufe des Gesprächs wird Herbert von Karajan als alter und neuer Staatsoperndirektor erwähnt („Staatsoberhäupter treten nie zurück, nur daneben, weil knapp hinter ihnen schon der nächste auf ihren Posten wartet“). Reinhold Häussermann, Burgtheaterdirektor, („hat sein eigenes Defizit“) und Johann Mandl von der SPÖ („Mandelbäume“) kommen ebenfalls zur Sprache.

4. „Einleitung zu Indianer und Trapper“ (28.04.1962)



Abbildung 4: Einleitung zu Indianer und Trapper

Berger und Schöberl sitzen auf einer Bank. Berger erzählt, dass laut Zeitung Österreichs Außenminister in die Welt fährt, um alle Freunde Österreichs zu besuchen (Waldbrunn „da wird er am Abend wieder zurück sein“). Berger regt sich über die Zeitung auf, Schöberl empfiehlt ihm, Karl May zu lesen, weil er da einfach umblättern könne, wenn er sich ärgere und Winnetou wäre wieder frei.

Schöberl erzählt, er habe Wachträume und sehe sie beide in der „schluchtigen Karl May Gegend“, wodurch auf die nächste Nummer übergeleitet wird.

5. „Indianer und Trapper“ (28.04.1962)



Abbildung 5: Indianer und Trapper

Farkas spielt einen Indianer und Waldbrunn verkörpert einen Trapper aus Wien. Sie unterhalten sich über Gold, Wien („Winne....-tou, -tou, nur -tou allein“), die wirtschaftliche Situation in Österreich („es geht Österreich nicht so gut, man will uns nicht in die EWG (Europäische Wirtschaftsgemeinschaft) hineinlassen, weil Österreich die EFTA (Europäische Freihandelsassoziation) verehrt hat“), Frauen („5 Frauen kann man in Österreich nur nacheinander haben“) und Bruno Pittermann („hatte die Ehre mit dem roten Häuptling Old Pitterman zu sprechen“). Der Trapper will dann eine „Anlüge“ (Anleihe) mit dem Indianer aushandeln, der Indianer gibt allerdings nichts her.

6. „Rembrandts Nachtwache“ (30.11.1962)



Abbildung 6: Rembrandts Nachtwache

Diese Nummer spielt im 24. Jahr des 30-jährigen Krieges, als sich ein Kapitän/ Kommerzialrat (Farkas) und ein Leutnant/ Krämer (Waldbrunn, genannt Karl Maria van der Vollzeilen) der Niederlande über den Krieg unterhalten („dieser 30-jährige Krieg dauert doch jetzt schon 24 Jahre“). Die Frau des Kapitäns ist gegen seine militärische Tätigkeit („Ausrede, um am Abend aus dem Haus zu kommen“), da die Straßen unsicher sind („Abfall der Niederlande“, „Not erzeugt Halunken“, „jeder Mensch ist nur so gut, wie es ihm geht“). Die beiden Zivilisten spielen nur Soldaten („des Friedens“). Während des Gesprächs werden Gottfried von Bouillon („mein Urahn war Gottfried von Bouillon“) und die Festung Wiesloch erwähnt, also eine Anspielung auf den ersten Kreuzzug. Farkas schließt das Stück mit dem Satz: „Wenn es Mode würde, dass nur diejenigen Militärdienst leisten, die sich freiwillig melden und auf eigene Spesen, dann gebe es keine Kriege mehr auf der Welt.“

7. „Rauchfangkehrer 1963“ (31.12.1963)



Abbildung 7: Rauchfangkehrer 1963

Als Rauchfangkehrer begegnen einander Herr Berger und Herr Schöberl, als sie sich in der Silvesternacht über ihre Neujahrsschnorrerei beraten. Nicht einmal das kann Schöberl. Er braucht auch hier Tipps von Berger, der das jedes Jahr macht. Dabei gibt es Anspielungen auf die Politiker Bruno Pittermann („es soll ihm einmal im Jahr ein Schwarzer was Gutes wünschen“), Bruno Kreisky („was hat er denn zu tun“ - „na der lenkt die Außenpolitik“), Finanzminister Franz Korinek („der zieht sich gleich die Einkommenssteuer ab“), und auf das Defizit des Staates. Ernst Waldbrunn und seine Privatsituation werden namentlich erwähnt („ich wünsche mir von der Fernsehdirektion, dass im nächsten Jahr viel mehr Waldbrunn-Sendungen angesetzt werden“; „meine Frau drückt sich gewählt aus, sie war mal am Burgtheater“).

8. „Olympioniken“ (30.03.1964)



Abbildung 8: Olympioniken

Farkas und Waldbrunn sind mit Toga und Lorbeerkranz verkleidet. Waldbrunn spielt einen österreichischen Olympiateilnehmer, Ernestus Waldbrunnus, Farkas einen römischen, Karlus Farkasus. Der Gscheite will dem Blöden antikes Wissen näher bringen und soll ihn für die Sommerolympiade trainieren. Der Blöde kommt mit den Ausdrücken aber gar nicht zu Recht.

Dazwischen werden Anspielungen auf die Besatzungsbrautproblematik Österreichs gemacht und darauf, dass die Amerikaner nach Kriegsende Österreich besetzten („Cheap Katzerln“, „Besatzungslegionäre“, „westliche Helden“, „Gummikauer“, „Felis erotikus Ami“, „stämmige östliche Krieger mit Sammlerleidenschaft“).

9. „Fakire“ (18.07.1964)



Abbildung 9: Fakire

Herr Berger und Herr Schöberl treffen einander, gekleidet wie Fakire, und Schöberl will von Berger Tipps einholen, wie er ein echter Fakir für einen Besuch in Laos werden kann.

Es geht um die Kasteneinteilung, Frauen („11 Frauen, eine ganze Mannschaft“) und die Neutralität Österreichs („ich neige mich lieber sowohl nach Osten als auch Westen, wir sind neutral“).

Dazu nehmen sie dann auf verkehrt aufgestellten Nagelsitzen Platz und unterhalten sich weiter. Sie sprechen darüber, was eine Idee ist, wann ein Fakir pensionsberechtigt ist und über die viergesichtige Gottheit Brahma.

10. „Gondolieri“ (14.11.1964)



Abbildung 10: Gondolieri

Zwei Gondolieri in Venedig unterhalten sich über Geld, Finanzen, Zinsen und Inflation. Sie diskutieren die Sinnhaftigkeit des Tauschhandels und erzählen einander, wen sie zuletzt gefahren haben. Der Gscheite erwähnt dabei Passagiere wie z.B. die schöne Soraya Esfandiary Bakhtiary, die erste Frau von Schah Mohammed Reza Pahlavi von Persien, Sirikit und Bhumibol Adulyadej (Königin und König von Thailand), die der Blöde natürlich allesamt nicht kennt. Die Koalitionsführer Bruno Pittermann und Josef Klaus werden ebenfalls erwähnt („die sind in einem Boot gefahren, „es war eine Wonne“ - „und dann?“ - „dann bin ich aufgewacht“). Außerdem ist eine Kommission aus sieben Herren gefahren worden, welche sich darüber unterhielten, was sie in Österreich für die Kultur alles machen werden („da bin ich eingeschlafen“).

Auch die schleichende Inflation wird angesprochen („Geld wird immer weniger“)

11. „Fiaker“ (23.06.1965)



Abbildung 11: Fiaker

Farkas und Waldbrunn spielen zwei Fiaker, die sich über Pferderennen unterhalten. Waldbrunn erzählt, er hätte sich einmal bei einem Rennen gebückt und wäre von einem kurzsichtigen Jockey gesattelt, bestiegen und geritten worden („Ja was war? - „Zweiter bin ich geworden“).

12. „Die Astronauten“ (17.10.1965)



Abbildung 12: Die Astronauten

Verkleidet als Astronauten stehen Berger und Schöberl als erste Österreicher kurz vor dem Start ins All, vom Kap Kagan aus. Anspielungen folgen auf das Weiße Haus („Cooper und Konrad wurden im Weißen Haus empfangen“ - „Haben die keine Eltern mehr?“), auf Gordon Cooper und Charles Conrad, welche mit dem Gemini Programm in den Weltraum flogen („die waren auf gemini, wir sind auf ujemini), aber auch auf österreichische Politiker wie Bruno Pittermann und Josef Klaus, die besser in den Weltraum geschossen werden sollten.

Der Vorwurf des deutschen Magazins „Der Spiegel“, wonach Österreich über seine Verhältnisse lebt, wird von Berger mit den Worten: „Man hat uns seinerzeit ja auch nicht gefragt, ob wir bereit waren, über unsere Verhältnisse zu sterben“ entkräftet. Auch der Begriff Schwerelosigkeit wird thematisiert, was in einer Abwertung des korpulenten Schöberl endet („ich will nicht trainieren“ - „denken Sie an unsere Fußballer“ - „ja eben“).

13. „Rauchfangkehrer 1965“ (31.12.1965)



Abbildung 13: Rauchfangkehrer 1965

Zum Jahreswechsel wieder eine Doppelconférence mit Berger und Schöberl als Rauchfangkehrer. Sie unterhalten sich über die Arbeit von Hausfrauen und ihre eigenen Ehefrauen. Außerdem geht es um die Amerika-Reise des Regierungschefs Josef Klaus (ÖVP).

Berger protzt mit lateinischen Fremdwörtern (ergo, item), die bei Herrn Schöberl wieder zu Verwirrung führen.

Wieder einmal steht ein Regierungswechsel bevor („schade, wir haben die alte kaum benützt“, was mit dem Kommentar „die Regierung ruht zwar, aber ihre Gehälter laufen weiter“ kommentiert wird.)

Am Ende dieser Nummer weist Waldbrunn dezent aber liebevoll auf die Verleihung des Professor-Titels an Karl Farkas hin.

14. „Taxifahrer“ (28.03.1965)



Abbildung 14: Taxifahrer

Sowohl Berger als auch Schöberl müssen mit Taxifahren Geld dazu verdienen, um Alltägliches anzuschaffen (Frühjahrskostüm für die Ehefrau) und um die Konjunktur auszunützen.

Eine Ost-West-Deutschland-Diskussion bringt den Namen Karl Marx ins Spiel, den Herr Schöberl mit dem Planeten Mars verbindet, weil ihm der Name sonst gar nichts sagt. Innerhalb dieser Nummer werden die Privatpersonen Karl Farkas und Ernst Waldbrunn in die Nummer eingebaut („da hab ich diesen Schauspieler gefahren, diesen Schönen“).

Bruno Pittermann wird wieder erwähnt („ich habe den Netten gefahren, er hat mir erklärt, das Neger-Problem gibt's nicht mehr, weil die Schwarzen leben alle am Mond“).

15. „Briefträger“ (01.04.1966)



Abbildung 15: Briefträger

Berger versucht Schöberl sein Sparkonzept anhand des Beispiels seines imaginären Sohnes zu erklären. Alles was dieses Kind gebraucht hätte, legte er als Spargeld auf die Bank. Im Laufe der Jahre kam eine gewisse Summe zusammen.

Schöberl versteht zwar nicht den Unterschied zwischen Bank als Sitzgelegenheit und Bank als Geldinstitut, freut sich am Schluss aber sehr, Berger seine Information über den Pleitegang der betreffenden Bank zu präsentieren.

Damit schaut der Gscheite auch einmal blöd drein.

16. „Frau Berger und Frau Schöberl“ (11.06.1966)



Abbildung 16: Frau Berger und Frau Schöberl

Farkas und Waldbrunn sind als Frauen verkleidet und stellen die Ehefrauen ihrer Berger- und Schöberl-Charaktere dar. Die Frauen unterhalten sich und nehmen dabei binnen kürzester Zeit dieselben Rollen ein wie ihre Männer („Da kommt die selbe Streiterei heraus wie bei unseren Männern“).

Thematisiert wird hier, dass Frauen im Berufsleben und in der Politik noch nicht häufig in Führungspositionen vertreten sind („Trend, uns Frauen an die Macht zu bringen“).

Namentlich erwähnt wird Grete Rehor, die im Frühjahr 1966, als die ÖVP die Mehrheit erhielt und eine Alleinregierung bildete, als erste Frau das Amt der Sozialministerin übernahm und damit erste Bundesministerin der Republik Österreichs war.

Ernst Waldbrunn wird namentlich erwähnt („Kennen Sie den Waldbrunn?“)

17. „Die Ober“ (22.03.1968)



Abbildung 17: Die Ober

Herr Berger und Herr Schöberl treten als zwei elegant gekleidete Ober auf und plaudern. Dabei geht es um die Bälle (Opernball, Jägerball, Modeball), bei denen sie beide serviert haben („Die größten Persönlichkeiten haben heuer dort“ - „getanzt“ - „abgesagt“).

Charles de Gaulle („ein doppelter Napoleon Champagner“), der Maler Friedensreich Hundertwasser („ich hab ihn gar nicht erkannt, weil er angezogen war“), der Modeschöpfer Fred Adlmüller („in letzter Zeit zahlt für ihn immer alle angebrannten Sachen die Versicherung“), der Journalist (ORF)/ Kabarettist Kuno Knöbl („die Unterhaltung am Ball der Fernsehtechniker war sehr ans Fernsehen angepasst, sie war so geknöblt“) und Bundeskanzler Josef Klaus werden erwähnt („er läuft viel, aber er geht nicht gern“).

18. Schwimmlehrer (28.6.1968)



Abbildung 18: Schwimmlehrer

In dieser Doppelconférence unterhalten sich Berger und Schöberl als zwei Schwimmlehrer über Mädchen im Bikini, kommen auf Anatomie zu sprechen (Schöberl: „Anna-wer?“), gelangen zu Brigitte Bardot, ihren Ehemann, den Playboy Gunter Sax, und über dessen Leidenschaft für Autos zur „Automanie“, was Schöberl wieder einmal überfordert.

Die Diskussion geht weiter bis hin zu Schwarzen, die sicher nicht im Roten Meer schwimmen.

19. „Kinder“ (28.09.1968)



Abbildung 19: Kinder

Der Gscheite und der Blöde unterhalten sich als Kinder im Matrosenanzug. Der Gscheite hat im Religionsunterricht den Begriff des Wunders kennen gelernt und möchte dem Blöden dessen Bedeutung näher bringen. Begriffe wie Glück und Zufall kommen von dessen Seite und lassen das Nachvollziehen eines Wunders nicht zu.

20. „100. Doppelconférence“ (20.03.1969)



Abbildung 20: 100. Doppelconférence

Zu Beginn agieren Farkas und Waldbrunn kurzzeitig in ihrer realen Identität, projizieren anschließend aber die Streitereien von Berger und Schöberl auf ihre eigenen Personen, z.B. zu Waldbrunns Schriftstellerkarriere (Waldbrunn: „ich möchte so schreiben können wie du, mein Karl, denn ich bin nicht ehrgeizig“, Farkas: „ich möchte das Geld vom Onassis haben und so ausschauen wie du, weil wenn ich das Geld vom Onassis hab, is mir egal wie ich ausschau“) und gehen fließend in das Standard-Programm über, in dem es diesmal um die Anbahnung eines romantischen Abends mit der jeweiligen Gattin geht, was Schöberl besser zu verstehen scheint als Berger. Die Nummer endet in einem kurzen Duett („und ist's auch blöd was man so red, Hauptsach' man lacht“).

21. „Am Kaffeehaustisch“ (14.06.1969)



Abbildung 21: Am Kaffeehaustisch

Farkas und Waldbrunn sitzen als sie selbst am Kaffeehaustisch. Waldbrunn bittet um Rat bezüglich eines Geburtstagsgeschenks für seine Sekretärin Medea. Farkas schlägt vor, ihr eine Theaterkarte zu kaufen. Waldbrunn liest aus der „Fanpost“ den Brief einer Dame vor, die von ihm 60 Autogramme möchte („Für 60 Waldbrunn Autogramme kriegt sie einen Karl Schranz (Skifahrer)“).

Er erwähnt das Theaterstück „August, August, August“ im Akademietheater mit Star-Schauspieler Josef Meinrath und Waldbrunn gibt vor, auch als er selbst, der er ja Schauspieler am Burgtheater war, keine Ahnung von Kunst zu haben.

Die Kunstdiskussion führt auch zur Frage, ob Wien ein Kabarett habe, aber „man darf in der Sendung ja keine Werbung machen“.

Die unterschiedliche Aussprache von Wörtern, wodurch sich ihre Bedeutung ändert, zieht sich durch die ganze Nummer.

22. „Billeteure“ (13.09.1969)



Abbildung 22: Billeteure

Verkleidet als Billeteure bei den Salzburger Festspielen geht die Diskussion um Bildung und Kunst weiter.

„Figaros Hochzeit“ von Mozart wird erwähnt („heuer schon zum 25. Mal aufgeführt). Der Blöde verwechselt Maxi mit Karl Böhm (Dirigent des Figaros und sein 75. Geburtstag) und meint Christa Ludwig („Rosenkavalier“-Sängerin) wäre mit Ludwig van Beethoven verheiratet. Auch das Stück „Don Juan“ wird erwähnt.

Als Überraschung wendet sich Waldbrunn am Ende dem Publikum zu, mit der Bitte, Karl Farkas anlässlich seines 76. Geburtstags hochleben zu lassen:

„Lang lebe Karl Farkas, der Kaiser des Kabarets!“.

Karl Farkas ist offensichtlich überrascht und gerührt.

23. „Rauchfangkehrer 1969“ (31.12.1969)



Abbildung 23: Rauchfangkehrer 1969

Berger und Schöberl sind zu Silvester wieder als Rauchfangkehrer unterwegs. Sithu U Thant, Generalsekretär der Vereinten Nationen (UNO), wird erwähnt („ich hab auch so eine Tante in der Familie“). Die Queen („hat auch einiges zu tun“) und Freddy Quinn sind in dieser Silvesternacht so wie viele andere aus dem anglo-amerikanischen Raum stammende Begriffe für Herrn Schöberl nicht auseinanderzuhalten.

Der Burgtheaterdirektor Paul Hoffmann wird im Zusammenhang mit der Bundestheaterverrechnung namentlich erwähnt.

Glückwünsche gehen an Josef Klaus, den amtierenden Bundeskanzler der ÖVP, und an den Schweizer Showmaster Viko Torriani („ich hab kan Fernseher, also kann er ruhig noch 20 Jahre auf Sendung bleiben“).

24. „Plakatierer“ (05.09.1970)



Abbildung 24: Plakatierer

Schöberl und Berger unterhalten sich während des Plakatierens über die Wirkung von Plakaten und über die Wirkung von Sprache in der Werbung. Dabei geraten sie von dem Begriff „echter Bohnenkaffee“ zu dem Begriff „echter Österreicher“. Werbeplakate für Adria-Urlaube, auf denen die Damen überlange Beine haben, leiten über zu einem Gespräch über die unverheirateten Töchter von Schöberl und Berger. Der SPÖ- Politiker Josef Staribacher (Mitglied der Regierung Kreisky) wird erwähnt, weil „stari“ auf Tschechisch „alt/ Alter“ heißt und sie sich über eine sehr große Tschechin unterhalten haben.

Außerdem sprechen sie über Jeremias Uhse, ein Verwandter von der Beate Uhse („ein Gliedcousin“) und den Erfinder der Antibabypille (Farkas: „9 Kinder sind da bei dem herumgerannt“ - Waldbrunn: „das waren nicht seine Kinder, das waren Reklamationen“).

25. „Puppen“ (17.10.1970)



Abbildung 25: Puppen

Handpuppen ersetzen die Kabarettisten in diesem kurzen Sketch auf der Bühne, gesprochen wird der Dialog aber von Farkas und Waldbrunn selbst.

Behandelt wird in äußerster Kürze das Thema Seitensprung.

Waldbrunn lernte eine Brunhilde Schleißer auf einer Seefahrt kennen. Er ringt mit ihrem Ehemann und geht über Board.

26. „Rauchfangkehrer 1970“ (31.12.1970)



Abbildung 26: Rauchfangkehrer 1970

In dieser Silvesternacht wird Bundeskanzler Bruno Kreisky erwähnt („ich war bei ihm, hab salutiert, weil er ist der oberste Kriegsherr“). Schöberl erzählt, er habe sich mit Kreisky über die Wahlreform unterhalten und ihm die Wahlreform von Südafrika ans Herz gelegt („da dürfen die Schwarzen nicht wählen“).

Auch bei Vizebürgermeisterin Gertrude Sandner war er schon zur Gratulation. Schöberl und Berger gelangen darüber zu der Erkenntnis, dass Frauen aus der SPÖ mit Männern aus der ÖVP Ehen eingehen sollten, damit diese Männer dann ihr Mandat zurücklegen müssten und somit die SPÖ Überhand gewänne.

Die junge Sängerin Marianne Mendt wird erwähnt („die hat a Glocken, die 24 Stunden läut“)

27. „Burggendarmen“ (12.04.1971)



Abbildung 27: Burggendarmen

Als Wachorgane vor der Hofburg unterhalten sich die Kameraden Berger und Schöberl über die K.u.K.- Zeit, „Bruno den Ersten“ (Kreisky), Demokratie („da darf das Volk dreinreden und die Regierung macht trotzdem was sie will“), Verlängerung des Wehrdienstes, ihre Rekrutenvergangenheit, Robert Jungbluth („wird Generalsekretär beim Bundestheater, nicht General beim Bundesheer“), Finanzminister Hannes Androsch und den Bundespräsidentenkandidaten Kurt Waldheim, welchen der Blöde wiederum mit Ernst Waldbrunn verwechselt. Die kommende Wahl wird angesprochen („Waldheim“ - „Waldbrunn“). Auch zur Sprache kommen das Wirtschaftswunder und das Ausgeben von Geld.

28. „Die Boxer“ (15.05.1971)



Abbildung 28: Die Boxer

Als die Boxer und Schwergewichte Cassius Clay und Joe Frazier verkleidet unterhalten sich Herr Berger (Frazier) und Herr Schöberl (Clay) über Schöberls Sohn und seine vier Kinder („er war schon in der Schule nicht gut in Mathematik und hat nie aufgepasst“), Karate (Ratenkauf- „ka Rate“), Indien („haben heilige Kühe und werden von einer Frau regiert“) und Golda Meir aus Israel („Meier“ - „Meir“). Weiters sprechen sie über Indira Gandhi und ihre Wiederwahl und Kolumbus, der entgegen der Annahme von Schöberl kein Vogel ist, auch wenn immer wieder vom Ei des Kolumbus (Colibri) gesprochen wird.

Sie meinen, Politiker sollten ihre Debatten auch beim Boxen austragen („nicht am Karl-Renner-Ring sondern im Boxring“). Dabei wird Bruno Kreisky ebenso erwähnt („der zählt so langsam, da steh ich wieder auf“) wie Finanzminister Hannes Androsch („der zählt nur bis 8, 2 behält er sich als Mehrwertsteuer“). Auch Farkas und Waldbrunn werden namentlich genannt.

9.2. Beantwortung der Forschungsfragen

Nach der thematisch-methodischen Auswertung der Doppelconférencen folgt nun die Beantwortung der in Kapitel 2 aufgestellten Forschungsfragen. Die angeführten Zahlen dienen als Basis für die Interpretation der Ergebnisse in Kapitel 9.3.

9.2.1. Beantwortung Forschungsfrage 1

Welche Themen werden in den Doppelconférencen von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn angesprochen und welches Thema kommt am häufigsten vor?

Bezüglich der ersten Forschungsfrage, welche Themen in den Doppelconférencen angesprochen werden, wurde nach der Analyse von 28 Doppelconférencen ein Kategorienschema (siehe Codebuch im Anhang) erstellt. Auf dessen Basis wurde folgende Tabelle mit den Häufigkeiten der angesprochenen Themen zusammengestellt. Daraus ist auch ersichtlich, dass innerhalb jedes Sketches mehrere Themen angesprochen werden.

Themen	Häufigkeiten in Prozent
Politik	50%
Finanzen	35,71%
Wirtschaft	25%
Schulden	25%
Kunst & Kultur	17,86%
Krieg	14,29%
Wahlen	10,71%
Familie	10,71%
Sport	7,14%
Schöne Frauen	7,14%.
Bildung	3,57%.

Die Tabelle zeigt, dass das Thema Politik in 50% aller Szenen und somit am häufigsten vorkommt. Dabei wurden unter dem Punkt Politik sowohl Nennungen

von Politiker-Namen, von Parteien-Namen und von politischen Ämtern (Finanzminister) zusammengefasst. Die Tatsache, dass das Thema Politik so stark vertreten ist, geht auf die Gegebenheiten der 60er Jahre zurück. Wie in Kapitel 5 ausgeführt, hatte der politische Witz zu dieser Zeit einen hohen Stellenwert in der österreichischen Kabarettsszene.

Mit dem Thema Finanzen (35,71%) wurden wörtliche Nennungen des Begriffs Finanzen und Geldausgaben allgemein bezeichnet. Getrennt davon wurde das Thema Geldschulden, das mit 25% genauso oft thematisiert wird wie die schwankende Wirtschaftslage.

Das Thema Kunst und Kultur wurde in 17,86% der Doppelconférences angesprochen. Hier wurden Bezüge zu Schauspielern, zu Theater und Film und manchmal auch zu einzelnen bestimmten Stücken (z.B. bei Doppelconférence Nr. 22, die sich auf die Salzburger Festspiele bezieht) hergestellt.

Kriege werden in den Programmen immerhin vier Mal (14,29%) angesprochen. Die Nachwehen der Kriegereignisse auf Österreich und auf Karl Farkas persönlich treten hier zu Tage und zeigen deutlich seine Abneigung gegenüber jeder Art von kriegerischer Auseinandersetzung (siehe Doppelconférence Nr. 2 und 6).

Dreimal werden konkret anstehende Wahlen direkt angesprochen, was einen Anteil von 10,71% bedeutet. Mit der gleichen Häufigkeit kommt das Thema Familie vor.

Inhaltlich am wenigsten Bezug nehmen die Doppelconférences zu den Themen Sport und schöne Frauen mit jeweils 7,14% sowie zu dem Thema Bildung, das einen Anteil von nur 3,57% innehat.

9.2.2. Beantwortung Forschungsfrage 2

Welche Techniken der Humor- und Witzgenerierung sind in den Doppelconférencen von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn erkennbar und welche kommen am häufigsten vor?

Bezüglich der zweiten Forschungsfrage wurde nach der Analyse von 28 Doppelconférencen ein Kategorienschema (siehe Codebuch im Anhang) erstellt. Auf dessen Basis wurde folgende Tabelle mit den Häufigkeiten der festgestellten Techniken zusammengestellt.

	Häufigkeiten in Prozent
Sprachspielereien	85,71%
Entlarvung	85,71%
Satire	78,57%
Auslassung	75%
Verkleidung	57,14%
Kontradiktion	17,86%
Ironie	14,29%
Travestie	14,29%

Die Tabelle zeigt deutlich, dass vier Techniken bei den Doppelconférencen von Farkas und Waldbrunn besonders häufig vorkommen:

Sprachspielereien und Entlarvungen kommen mit jeweils 85,71% fast in jeder Doppelconférence vor, außerdem wird stark mit Satire (78,57%) und Auslassungen (75%) gearbeitet.

Anzumerken ist, dass Farkas und Waldbrunn nicht mit „chemisch reinen“ (siehe Kapitel 4.1.4.) Entlarvungen arbeiten, da der Gscheite den Blöden nicht wirklich böse in seiner Menschenwürde verletzt, wenn er ihn als Unwissenden vor dem Publikum hinstellt. Dennoch ist die klare Vorführung des Blöden durch den Gscheiten zu erkennen und dient damit seiner Entlarvung. Eine spezielle Form der Sprachspielereien, die Kontradiktion, wird in 17,86% angewandt, um Komik durch die Doppeldeutigkeit von Wörtern zu generieren.

Mit Verkleidungen wird in mehr als der Hälfte (57,14%) der Doppelconférences eine nonverbale Form der Komikgenerierung genutzt. Farkas und Waldbrunn sind trotz ihrer Rollen als Berger (Gscheiter) und Schöberl (Blöder) oft in Kostüme gekleidet, welche ihre verbale Komik durch die ungewohnte Optik noch verstärken. Bei den Doppelconférences Nr. 16, 19, 25 und 28 geht die Art der Verkleidung sogar in den Bereich der Travestie über, was einem Anteil von 14,29% entspricht.

Ironie kommt wie die Travestie in 14,29% der Doppelconférences vor, was zeigt, dass ironische Texte nicht zu den bevorzugten humoristischen „Waffen“ von Farkas und Waldbrunn zählten.

9.3. Interpretation der Ergebnisse

Die Tabellen aus Kapitel 9.2.1. und 9.2.2. geben Auskunft darüber, wie oft einzelne Inhalte thematisiert werden bzw. wie häufig welche Technik zur Komikgenerierung eingesetzt wird.

Im folgenden Abschnitt soll das Vorkommen bestimmter Themen und Techniken vor dem Hintergrund der in Kapitel 3.2. dargestellten Humortheorien interpretiert und mit Beispielen aus den Doppelconférences belegt werden.

Die Doppelconférences leben gemäß ihrem Motto der „Der Gscheite und der Blöde“ von der Überlegenheit des Gscheiten gegenüber dem Blöden, der weder gebildet noch sprachlich gewandt ist. Hier ergibt sich die humoristische Wirkung auf Basis jener Vorgänge, die die Überlegenheitstheorie beschreibt.

Der „Blöde“, Schöberl, versteht die Bedeutung von Fremdwörtern nicht, Homonyme kann er in der jeweiligen Situation nicht richtig einordnen, Fremdwörter und Fachbegriffe sind ihm fremd.

So zum Beispiel verwechselt Schöberl Alimente mit Elementen, das Quirinal mit dem Kriminal oder versteht unter einem Persianer (Mantel) etwas völlig anderes, wie folgender Wortwechsel zeigt:

Berger: „Meine Tochter wünscht sich einen Persianer.“ Darauf Schöberl: „Warum will die einen persischen Studenten heiraten?“

Durch Doppeldeutigkeiten und durch sich aneinander reihende Verwechslungen von ähnlich klingenden Begriffen durch den ungebildeten Schöberl, egal in welcher (Berufs)Rolle die beiden sich befinden, wird ein Witz nach dem anderen generiert. Schöberl ist dabei stets der „Blöde“, Berger der „Gscheite“.

Die durchgehende Missachtung und Bloßstellung des ungebildeten Schöberls durch den vorgeblich gebildeteren Berger lässt unschwer die allgemeine abwertende Haltung gegenüber Menschen mit geringer Allgemeinbildung erkennen, auch wenn sie durch zahlreiche Wortspielereien verharmlost wird. Ein klassisches Beispiel dafür ist folgendes Wortspiel:

Schöberl: „Was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß“, worauf Berger antwortet: „Da werden Sie das ganze Jahr frieren.“

Mit dieser Entlarvung zeigt Berger abermals die Unwissenheit von Schöberl auf, womit ein weiteres Mal die Überlegenheitstheorie erkennbar ist.

Insbesondere bei Themen, die mit Kunst und Kultur zu tun haben, steigt Schöberl im Normalfall schnell aus. So wie in der Nummer „Billeteure“, in der Schöberl „Fidelios Hochzeit“ – die es ja gar nicht gibt, die Oper heißt nur „Fidelio“ - mit „Figaros Hochzeit“ verwechselt und Berger damit zur Weißglut treibt. Der Ausspruch Schöberls: „Na, da war ich wohl auf der falschen Hochzeit!“, der Lacher nach sich ziehen soll und das auch tut, täuscht über die vernichtende Kritik am mangelnden Kultur- und Kunstwissen des ungebildeten Schöberl hinweg.

Ebenfalls eine klare Entlarvung im Rahmen der Überlegenheitstheorie ist bei der „Puppen-Nummer“ erkennbar, als Schöberl Herrn Berger – die Handlung ist dabei völlig irrelevant - erzählt: „Sie Halbidiot, hat er gesagt“, worauf Berger antwortet: „Er wollte Ihnen wahrscheinlich nicht die ganze Wahrheit sagen.“ Auch hier zeigt sich die gefühlte Überlegenheit der Figur Bergers gegenüber Schöberl und abermals wird die Beleidigung in einer geschickten Sprachspielerei verpackt und verharmlost. Schöberl wird als so unwissend dargestellt, dass er dieses Wortspiel nicht einmal versteht bzw. richtig mitbekommt, denn er übergeht es einfach.

Auch in der Herabwürdigung von Frauen als Mittel zur Humorgenerierung ist die Überlegenheitstheorie ersichtlich.

Frauen kommen in sämtlichen Dialogen von Berger und Schöberl schlecht weg, es sei denn, sie sind so schön wie Brigitte Bardot, die Schöberl in der Nummer „Schwimmlehrer“ gerne einmal „kraulen“ möchte. Allerdings wird auch diese Dame auf ihr Aussehen reduziert. Schöberl weiß natürlich wieder einmal nicht, dass Berger einen Schwimmstil meint, wenn er vom Kraulen spricht.

Ansonsten stellen Frauen und insbesondere unverheiratete Töchter für Berger und Schöberl in erster Linie eine finanzielle Belastung dar, nicht aber gleichwertige Partnerinnen oder geschätzten Nachwuchs.

Dies zeigt sich in Aussagen wie „Das ist ein Foto von meiner Freundin, damit Sie sehen, warum ich kein Geld habe“ von Schöberl im Sketch „Inkasso“, womit er verdeutlichen will, dass ihn seine Freundin in den finanziellen Ruin getrieben hat, weil sie vermutlich ihr Äußeres teuer zu pflegen gewohnt ist, ohne das Geld dafür selbst zu verdienen, was ausgespart wird und vom Zuschauer selbst ergänzt werden muss.

Ein weiteres Beispiel ist die unterschwellig aggressive und herablassende, wenn auch wie beiläufig formulierte Anspielung auf die vermutlich optisch unattraktive Erscheinung von Schöberls Tochter, welche Berger mit „Apropos übrig geblieben, was ist denn mit Ihrer Tochter?“, quittiert. Beide Anspielungen werden mit Sprachspielereien verbunden, um die abwertenden Bemerkungen in einen Witz zu verpacken. Dabei fühlen sich Berger und Schöberl überlegen gegenüber den angegriffenen Damen und Töchtern, worin wieder die Überlegenheitstheorie erkenntlich ist. Die Tatsache, dass Töchter ja von ihren Vätern abstammen und eventuell auch nach ihnen kommen, lässt Berger ein Gefühl des Triumphes gegenüber Schöberl empfinden, der quasi seine Unzulänglichkeit an seine Tochter weiter vererbt hat, was diesen selbst nicht zu stören scheint.

Die Frauenbewegung war zur Zeit der Doppelconférences bereits im Entstehen, aber offensichtlich noch nicht so weit gediehen, dass man solche Witze nicht ungestraft hätte darbieten können. Tatsächlich waren Frauen damals noch selten berufstätig und hatten weniger Zugang zu Bildung, da man ihre Aufgabe immer noch bevorzugt in der Rolle der Hausfrau und Mutter sah.

Dieser Typ Frau, der darauf wartet, geheiratet zu werden und versorgt zu sein, wird auch in der Nummer „Frau Berger und Frau Schöberl“ abgehandelt.

Farkas alias Frau Berger erzählt Waldbrunn alias Frau Schöberl von den finanziellen Problemen in ihrem Geflügelgeschäft: „Die Leute greifen an den Gänsen herum, ohne eine zu nehmen“, worauf Frau Schöberl ihr antwortet: „Ich kenn das, ich hab zwei heiratsfähige Töchter“. Der Vergleich zweier junger Frauen mit Gänsen, an denen auch noch herumgegriffen wird, weist abermals auf die Überlegenheitstheorie zwecks Humorgenerierung hin. Immerhin ist offensichtlich Frau Berger die emanzipiertere von den beiden Frauen, denn sie führt ein Geflügelgeschäft.

Als Minderung ihrer humoristischen Vergehen an Frauen muss man erwähnen, dass die beiden Kabarettisten auch in derselben Nummer die massive Unterbesetzung von Frauen im Berufsleben und in politischen Ämtern anprangern. Grete Rehor, erste Bundesministerin der Republik Österreichs, wird von Frau Berger als Beispiel für kommende Entwicklungen genannt und sie spricht dabei von einem „Trend, uns Frauen an die Macht zu bringen“. Frau Schöberl kennt den

Begriff Trend natürlich nicht und verwendet ihn während des Sketches wiederholt inadäquat.

Gerade aber weil hier am Rollenklischee tatsächlich sanft gerüttelt wird, ist die sich durch die Doppelconférences ziehende Verunglimpfung von Frauen unerfreulich, da Farkas und Waldbrunn damit zeigen, dass sie eigentlich mehr Einblick in den notwendigen Rollenwandel der Frauen haben als sie in ihren Darbietungen zeigen.

Auch die Inkongruenzthoerie, bei welcher Humor durch den Widerspruch zwischen den eigenen Erwartungen und dem dargestellten Inhalt entsteht, ist in den Doppelconférences auffindbar. Vor allem in Bezug auf die Themen Politik und Wahlen zeichnet sich in den Nummern ein klares Bild. Mit Hilfe von Kontradiktionen wird ein Gebilde für das Publikum erschaffen, welches am Ende der Nummer zum Einsturz gebracht wird. Schöberl erzählt Berger in der Doppelconférence „Rauchfangkehrer 1970“ davon, wie er einem Politiker „die Wahlreform von Südafrika ans Herz gelegt“ hat, denn dort „dürfen die Schwarzen nicht wählen.“ Durch die Erwähnung von Südafrika denkt das Publikum, es werde eine Pointe betreffend die schwarzen Einwohner Afrikas folgen. Der Witz zielt aber, abseits seines rassistischen Untertons, auf die Farbe „Schwarz“, mit der man die österreichische Partei ÖVP verbindet, ab, deren Wähler mit dieser Aussage von der bevorstehenden Wahl laut Schöberl am besten ausgeschlossen werden sollten.

Auch der Sketch „Die Boxer“, bei welchem Farkas und Waldbrunn sich als schwarze Boxer (inklusive Gesichtsbemalung) verkleiden, mutet für heutige Verhältnisse rassistisch an. Schöberl verkündet, dass er trotz seiner (falschen) Hautfarbe eigentlich „gar nicht so schwarz“ ist, sondern „eigentlich mehr unabhängig“. Auch hier wird wieder die Hautfarbe mit den Farben der ÖVP in einer Kontradiktion verknüpft. Abermals erwartet das Publikum einen politischen Vergleich, wird aber durch das Bild der beiden farbigen Boxer auf eine falsche Fährte geführt.

Eine weitere Nummer mit massivem rassistischem Unterton ist „Taxifahrer“. Schöberl erzählt Berger von einem Taxigast, den er gefahren hat, welcher ihm erklärt hat: „Das Neger-Problem gibt's nicht mehr, weil die Schwarzen leben alle am Mond“. Nicht nur, dass hier die Rede von einem „Neger-Problem“ ist, führt die

Kontradiktion bei diesem sehr politischen Thema zu einer Abwertung sowohl einer ethischen Gruppe als auch der politischen Partei ÖVP. Die Erwartungshaltung des Zuschauers steht abermals im Widerspruch zum Gezeigten und führt zu einer humoristischen Wahrnehmung des Publikums. Auch die Bemerkung im Sketch „Die Schwimmlehrer“, dass Schwarze „sicher nicht im Roten Meer schwimmen“, ist aus heutiger Sicht politisch unkorrekt.

Bei jenen Nummern, die sich mit Themen wie ethnische Gruppen oder Frauen beschäftigen und darüber Witze machen, ist zusätzlich die Erregungstheorie erkennbar. Die Erwartung einer rassistischen oder frauenfeindlichen Pointe führt zu Erregung und Spannung beim Publikum, die sich erst dann in Erleichterung und Entspannung umwandelt, wenn der Witz verstanden wurde und sich in eine andere Richtung entwickelt.

Im Zusammenhang mit politischen Themen ist die Technik der Auslassung gut ersichtlich. Da die Parteien in Österreich mit bestimmten Farbnamen bezeichnet werden, bietet sich die Möglichkeit, das Publikum mit unvollständigen Aussagen dazu zu bringen, selbstständig den Weg zur Pointe zu finden. Ohne dieses politische Grundwissen, dass den Parteien Farben zugeordnet sind, ist jedoch kaum ein politischer Witz zu verstehen.

In der Nummer „Astronauten“, bereden Berger und Schöberl die Möglichkeiten der Raumfahrt und kommen zu dem Schluss, dass „es unmöglich ist, in Österreich einen führenden Politiker abzuschießen“. Dieser Ausspruch steht im Zusammenhang mit dem Abschuss eines Raumschiffes, damit ist aber wohl das Entfernen eines Politikers aus seinem Amt gemeint. Dabei wird auf den sicheren Sitz von Politikern in ihren Ämtern abgezielt. Ohne das nötige politische Hintergrundwissen ist auch die Auslassung in dem Wortspiel „Rotfichten - SPÖ“ der Nummer „Im Restaurant“ nicht zu verstehen. Berger spricht dabei über Nadelbäume, worauf Schöberl sofort die Partei SPÖ einfällt.

Diese Art von Sprachspielerei ist in allen Doppelconférences der beiden Kabarettisten erkennbar. Kaum eine Thematik wird nicht in doppeldeutigen Anspielungen verpackt und auf das Publikum losgelassen. Als Berger in der Nummer „Inkasso“ von einem ehemaligen Kunden erzählt, beschreibt er ihn

folgendermaßen: „Er heißt Lustig und ist lustig, wie ich von ihm weg bin, war er schon traurig“.

Auch bei der hochpolitischen Nummer „Rauchfangkehrer 1963“ kommt eine Sprachspielerei im Zusammenhang mit Bruno Kreisky vor, die Berger damit kommentiert: „Kreisky äußert sich, er ist doch Minister des Äußeren“. Ohne das Hintergrundwissen, dass Kreisky zu dieser Zeit Außenminister Österreichs war, geht die Pointe dieses Wortspiels ins Leere. Abermals führt die Verbindung von Wortspiel und Auslassung zu Humorgenerierung beim Publikum.

Die von Sigmund Freud ursprünglich festgehaltene Psychoanalytische Humorthorie zeigt sich in den Doppelconférences am deutlichsten bei den Anti-Kriegs Aussagen von Berger in den drei Doppelconférences „Beim Manöver“, „Rembrandts Nachtwache“ und „Astronauten“. Berger schließt diese drei Nummern jeweils mit einem abschließenden Wortwitz, welcher es dem Publikum ermöglicht, einen unterdrückten Wunsch, in diesem Fall jenen nach Frieden, angst- und schuldfrei ausleben zu können und darüber zu lachen. Auch Farkas' persönliche Meinung zum Krieg wird, unter Kenntnis seiner eigenen Erfahrungen in den beiden Weltkriegen, deutlich. „Beim Manöver“ spricht er davon, dass die für die Kriege Verantwortlichen ihre Schlachten nicht selbst austragen: „Müssten heute noch diejenigen selbst in die Schlacht ziehen, die die Kriege anzettelten, ich glaube ewiger Friede wäre uns gewiss“.

Bei „Rembrandts Nachtwache“ spielt er auf die Rekrutierungspolitik vor Kriegen an, als er sagt: „Wenn es Mode würde, dass nur diejenigen Militärdienst leisten, die sich freiwillig melden und auf eigene Spesen, dann gebe es keine Kriege mehr auf der Welt“.

Die wohl deutlichste und zugleich auch schärfste Kriegskritik tritt in der „Astronauten“-Nummer hervor. Berger und Schöberl unterhalten sich über einen Bericht des deutschen Magazins „Der Spiegel“, wonach Österreich über seine Verhältnisse lebt. Daraufhin kritisiert Berger: „Man hat uns seinerzeit ja auch nicht gefragt, ob wir bereit waren, über unsere Verhältnisse zu sterben“. Eine Anspielung auf die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges, die Eingliederung Österreichs ins Deutsche Reich und das damit verbundene Sterben von Soldaten, Zivilpersonen und vermutlich auch der Massenmord an den Juden. Wieder ist das

nötige Hintergrundwissen Voraussetzung, um die Pointe des makabren Witzes zu verstehen.

Aussprüche und Andeutungen wie diese kommen zwar auch mit einem sanften Lächeln über die Lippen des Kabarettisten, können aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier erlebtes Leid und echte Gefühle zu Grunde liegen.

Sie lassen erkennen, dass das (politische) Kabarett In den 60er Jahren noch stark geprägt war von der (Nach)Kriegszeit und der Sehnsucht nach Frieden. Angesichts der Gräueltaten des Krieges, die die Darsteller am eigenen Leib erlebt haben, ist es wenig verwunderlich, wenn gerade Farkas sich in den Nummern wiederholt gegen kriegerische Auseinandersetzungen ausspricht und für ein friedliches Miteinander wirbt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die meisten Doppelconférencen mit Themen beschäftigen, die dem Zuseher aus seinem eigenen Alltag vertraut und bekannt sind. Oberflächliche politische Anspielungen wechseln einander mit Ausführungen über das alltägliche Leben zweier redlich arbeitender Bürger (Berger und Schöberl) ab, die trotz unentwegten Arbeitens gerade in der Lage sind, sich über Wasser zu halten.

Kommt man bei einem Witz nicht ganz mit, ist man bei der nächsten Ausführung schon wieder dabei, ohne Wesentliches verpasst zu haben. Hier findet sich der Ansatz von Henningsen bestätigt, dass primitive Effekte besser gelingen, weil der dafür nötige Wissenszusammenhang beim Publikum gegeben ist.

Die Analyse zeigte, dass das Duo sich bezüglich der Humorgenerierung am häufigsten der Technik der Wortspielerei bediente. Damit wurde gekonnt verschleiert, dass sich hinter den Witzen von Farkas und Waldbrunn, die bei oberflächlicher Betrachtung als harmlos und wenig aggressiv durchgehen könnten, doch auch Überheblichkeit und Geringschätzung gegenüber bestimmten Personen und Gruppen stecken. Allen voran seien hier Politiker, Frauen und insbesondere die unverheirateten, sprich unversorgten Töchter genannt.

Gleichzeitig konnte aber auch festgestellt werden, dass hinter ebenso wenig aggressiv anmutenden Wortspielen ausgesprochen kriegsfeindliche, pazifistische und weise Einsichten versteckt sind.

Die Wortspielereien, mit denen Farkas und Waldbrunn die Zuseher zum Lachen brachten, dienten den beiden Kabarettisten also einerseits zur Verharmlosung von Aggression, andererseits aber verhinderten sie ein echtes Ernstnehmen von immer wieder vorkommenden tiefen Einsichten.

Bei vielen der Wortspielereien handelt es sich allerdings schlicht und einfach um Blödeleien, die wenig anspruchsvoll sind und dennoch viele zum Lachen brachten.

Unabhängig vom Thema verbreiten Farkas und Waldbrunn in ihren Doppelconférencen eine harmlose Liebenswürdigkeit auf der Bühne, durch die ihre Programme und speziell ihre Konversation miteinander niemals feindselig wirken, sondern eher wie ein Hin und Her zweier eingespielter langjähriger Freunde. Dies wird durch die herzige Art unterstrichen, wie Schöberl immer wieder seinen Kopf auf Bergers Schulter legt, worüber sich dieser regelmäßig empört.

Die permanent wiederholte und dargestellte enge Beziehung der beiden zueinander lässt beim Zuschauer so etwas wie Eingebundenheit und Vertrautheit mit den Protagonisten entstehen und trug bzw. trägt so zum Erfolg ihrer Darbietungen bei.

10. Schlusswort

„Hauptsache man lacht“.

Dieses Zitat stellt verkürzt und vereinfacht die Conclusio dieser Forschungsarbeit dar. Karl Farkas sprach diese Worte am Ende einer seiner Doppelconférences mit Ernst Waldbrunn und fasste damit die Essenz der Darbietungen der beiden Kabarettisten bzw. das Geheimnis ihres Erfolgs zusammen.

Im Gegensatz zur heutigen Zeit, in der Kabarett und auch Comedy- Programme immer kontroverser und provokanter werden, dürfte der Hauptgrund für den breiten Erfolg der Doppelconférences an dem universell zugänglichen Weg, mit dem die beiden Künstler Humor und Witz an ihr Publikum brachten, und an der Einbettung der Szenen in den Alltag des österreichischen Publikums liegen.

Farkas und Waldbrunn waren Meister der Satire und setzten zur Pointengenerierung eine sprachlich mehr als scharfe Klinge ein. Es gibt kaum einen Ausdruck, den sie nicht so formten, dass man – im Regelfall Herr Schöberl - ihn nicht nicht missverstehen könnte.

Da Kabarett niemals losgelöst vom Geist der Zeit existieren kann, wird diese Kunstform auch in Zukunft stets Themen von allgemeinem Interesse, politischer, gesellschaftlicher und alltäglicher Natur auf- und angreifen und damit für Diskussionsstoff aber auch gute Unterhaltung sorgen. Die im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten Theorien zur Erklärung des Phänomens Kabarett haben alle gut nachvollziehbare Ansätze, aber eine universelle Definition wird es weiterhin nicht geben. Dieser Umstand unterstreicht wohl auch die Komplexität und Wandelbarkeit des Begriffs Kabarett.

Wie die Geschichte des österreichischen Kabaretts zeigt, weist gerade eine Kunstform, die primär dazu dient, zu unterhalten und zu belustigen, oft einen sehr ernsten und bedrückenden Hintergrund auf. Der gesellschaftlich-soziale Hintergrund der 60er Jahre, in den die Anspielungen und Witze eingebettet sind, erklärt die starke politische Note der Doppelconférences und bildet ihren inhaltlichen Bezugspunkt. Der Krieg lag noch nicht so lange zurück, die Folgen waren noch zu spüren und echte Aufarbeitung und Bewältigung hatten nicht

stattgefunden. Die Leute gingen ins Kabarett, um ihre Alltagsorgen für einen Abend zu vergessen und sich unterhalten zu lassen.

Angesichts der Gräueltaten des Krieges, die Farkas und Waldbrunn am eigenen Leib erlebt haben, ist es wenig verwunderlich, wenn sie sich in den Nummern wiederholt gegen kriegerische Auseinandersetzungen aussprechen und für ein friedliches Miteinander werben. Dabei sagt Farkas am Ende einer seiner Doppelconférencen ein wahres Wort, das auch in der heutigen Zeit nichts an Gültigkeit verloren hat: „Müssten heute noch diejenigen selbst in die Schlacht ziehen, die die Kriege anzettelten, ich glaube ewiger Friede wäre uns gewiss.“

Möglicherweise ist, neben dem einfachen Zugang zu ihren Witzen, auch ihre Authentizität mit ein Grund, warum das Künstlerduo sich so großer Beliebtheit erfreut(e). Man nimmt ihm seine Lebensweisheit auch als junger Mensch, der selbst keinen Krieg erlebt hat, ohne den geringsten Zweifel ab, weil die beiden sich selbst so menschlich und sympathisch darstellen.

Man spürt, dass sie lachen, obwohl es nicht immer etwas und oft nicht viel für sie zu lachen gab.

Und genau dies scheint - ohne sich auf Theorien und Erklärungsansätze zu berufen - das folgende Sprichwort in aller Einfachheit auf den Punkt zu treffen,

„Humor ist, wenn man trotzdem lacht.“

11. Quellenverzeichnis

11.1. Literaturverzeichnis

Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. Berlin. De-Gruyter. 2000.

Asen, Barbara: Lachen, worüber einem der Humor vergehen könnte. Eine Geschlechtergeschichte des österreichischen Kabarett zwischen 1950 und 1990. Saarbrücken. VDM Verlag Dr. Müller. 2008.

Bortz, Jürgen/ Döring, Nicola: Forschungsmethoden und Evaluation. Für Human- und Sozialwissenschaftler. Heidelberg. Springer Medizin Verlag. 2006.

Burkart, Roland/ Hömberg, Walter (Hg.): Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien. Universitäts- Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H.. 2007.

Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. Wien/ Köln/ Weimar. Böhlau Verlag. 2002.

Dorfer, Alfred: Totalitarismus und Kabarett. Wien. Universität Wien. 2006.

Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material). Bochum. Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer. 1989.

Früh, Werner: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. 6., überarbeitete Auflage. Konstanz. UVK- Verlags-Gesellschaft. 2007.

Gisch, Christel: Witz und Wortspiel und das Sprachenlernen. München. GRIN Verlag. 1997.

Gruntz-Stoll, Johannes: Ernsthaft Humorvoll. Bad Heilbrunn. Verlag Julius Klinkhardt. 2001.

Haselau, Henning: Humor in der Werbung. Deutschland. GRIN Verlag. 2002. S. 14.

Henningsen, Jürgen: Theorie des Kabarett. Düsseldorf- Benrath. A. Henn Verlag. 1967.

Hofbauer, Peter: Insel der Fröhlichen. Humor, Witz und Satire in Österreich. Wien. Ueberreuter. 1989.

Kindt, Tom: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Akademie Verlag GmbH. Berlin. 2011.

Kotthoff, Helga: Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung. Opladen. VS Verlag für Sozialwissenschaften. 1996.

Knieper, Thomas: Die politische Karikatur: Eine journalistische Darstellungsform und deren Produzenten. Köln. Halem. 2002.

Knop, Karin: Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format. Bielefeld. transcript Verlag. 2007.

Kuhn, Markus: Ernst Waldbrunn. Eine biografische Annäherung. Wien. Universität Wien. 2006.

Leitner, Ulrike: Schau'n Sie sich das an!. Höhepunkte des österreichischen Kabarett. Wien. Amalthea Signum Verlag. 2009.

Loeks, Peter: Satire und Comedy in Zeitschriften und Fernsehen - Ein Vergleich anhand ausgewählter Beispiele. Deutschland. GRIN Verlag. 2004.

Markus, Georg: Das große Karl Farkas Buch. Sein Leben, seine besten Texte, Conférences und Doppelconferenzen. Wien/ München. Amalthea Verlag. 1993.

Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken. Weinheim/ Basel. Beltz Verlag. 2008.

Panagl, Oswald/ Kriechbaumer, Robert: Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten. Köln/ Weimar. Böhlau Verlag. 2004.

Plechl, Gustav/ Scheidl, Hans Werner: Der wahre Kreisky. Wien. Amalthea Signum Verlag. 2010.

Sindermann, Thorsten: Über praktischen Humor. Oder eine Tugend epistemischer Selbstdistanz. Königshausen und Neumann. Würzburg. 2009.

Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett. Paderborn/ München/ Wien/ Zürich. Schöningh. 1993.

Weissensteiner, Friedrich: Sie haben für uns gespielt. 105 Kurzporträts berühmter Film- und Bühnenpersönlichkeiten. Wien. Verlag Edition Praesens. 1999.

Wiemann, Uwe: Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabarett. Hamburg. Verlag Dr. Kovac. 2004.

Wiener, Hugo: Der Blöde und der Gscheite. Die besten Doppelconferenzen. Wien. Amalthea Signum Verlag. 2006.

11.2. Filmmaterial

G'scheites & Blödes. Farkas & Waldbrunn. Conférences & Doppelconferenzen. 1958-1971. 190 min. ORF/ BMG Video/ Thomas Sessler Verlag. 2002.

12. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Inkasso	85
Abbildung 2: Beim Manöver.....	86
Abbildung 3: Im Restaurant	88
Abbildung 4: Einleitung zu Indianer und Trapper	90
Abbildung 5: Indianer und Trapper.....	91
Abbildung 6: Rembrandts Nachtwache.....	92
Abbildung 7: Rauchfangkehrer 1963	93
Abbildung 8: Olympioniken.....	94
Abbildung 9: Fakire	95
Abbildung 10: Gondoliere.....	96
Abbildung 11: Fiaker	97
Abbildung 12: Die Astronauten	98
Abbildung 13: Rauchfangkehrer 1965	99
Abbildung 14: Taxifahrer.....	100
Abbildung 15: Briefträger	101
Abbildung 16: Frau Berger und Frau Schöberl.....	102
Abbildung 17: Die Ober.....	103
Abbildung 18: Schwimmlehrer	104
Abbildung 19: Kinder.....	105
Abbildung 20: 100. Doppelconférence	106
Abbildung 21: Am Kaffeehaustisch.....	107
Abbildung 22: Billeteure	108
Abbildung 23: Rauchfangkehrer 1969	109
Abbildung 24: Plakatierer	110
Abbildung 25: Puppen.....	111
Abbildung 26: Rauchfangkehrer 1970	112
Abbildung 27: Burggendarmen.....	113
Abbildung 28: Die Boxer	114

Abbildungen entnommen aus: G'scheites & Blödes. Farkas & Waldbrunn.
Conférences & Doppelconférences. 1958-1971. 190 min. ORF/ BMG Video/
Thomas Sessler Verlag. 2002.

Anhang

Codebuch

Beitragsidentifikationsnummer

Durchlaufende Nummer des codierten Beitrags (1-28)

Themen der Doppelconférences

- 1 = Finanzen
z.B. Geldausgaben
- 2 = Schulden
z. B. Raten
- 3 = Krieg
z. B. Schlacht
- 4 = Wahlen
z.B. Neuwahlen
- 5 = Politik
z.B. Namen von Politikern und Parteien
- 6 = Sport
z. B. Boxer
- 7 = Wirtschaft
z. B. Wirtschaftskrise
- 8 = Kunst und Kultur
z. B. Salzburger Festspiele
- 9 = Bildung
z. B. Aufstiegschancen
- 10 = Familie
z. B. Ehefrauen
- 11 = schöne Frauen
z. B. Brigitte Bardot

Techniken der Komikgenerierung

- 1 = Kontradiktion
z. B. „ich bin eigentlich gar nicht so schwarz, sondern eigentlich mehr unabhängig“.
- 2 = Verkleidung
z. B. Boxer
- 3 = Satire
z. B. „die Regierung ruht zwar, aber ihre Gehälter laufen weiter“
- 4 = Travestie
z. B. Frauenkleider
- 5 = Entlarvung
z. B. „Sie Halbidiot, hat er gesagt“... „Er wollte Ihnen wahrscheinlich nicht die ganze Wahrheit sagen.“
- 6 = Auslassung
z. B. „Kreisky äußert sich“... „Er ist ja auch Minister des Äußeren“
- 7 = Sprachspielerei
z. B. „Mokkasins“ - „Espressosins“
- 8 = Ironie
z. B. „Frau Schöberl, Sie schauen aber gut aus“

Abstract

Deutsch

Im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung dieser Arbeit stehen die Begriffe Witz und Humor sowie die Instrumente und Methoden, mit denen sie generiert werden. Hinzu kommt die Veranschaulichung jenes Humors, welcher in der Kunstform Kabarett zu Tage tritt. Anhand der Doppelconférences von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn, zwei der größten österreichischen Kabarettisten, wird das Kabarett und speziell der Witz der 1960er Jahre untersucht.

Die zentrale Fragestellung, mit der sich die vorliegende Arbeit beschäftigt, ist, welche Themen und Inhalte werden in den Doppelconférences von Karl Farkas und Ernst Waldbrunn aus den 1960er Jahren angesprochen, und welche Mittel nutzen sie, um mit ihrem Humor das Publikum zu erreichen.

Die Arbeit stützt sich in Bezug auf Humor auf die vier humortheoretischen Ansätze der Überlegenheitstheorie, der Psychoanalytischen Humorthorie, der Erregungstheorie sowie der Inkongruenztheorie. In Verbindung mit Erklärungen von Begriffen wie u.a. Komik, Witz oder Satire, wird damit eine theoretische Grundlage geschaffen, auf deren Basis sich die wichtigsten Aspekte der Arbeit erklären lassen. Die Kunstform Kabarett wird anhand der theoretischen Abhandlungen von Jürgen Henningsen, Michael Fleischer, Benedikt Vogel und einem Erklärungsversuch des Kabarettisten Alfred Dorfer versucht zu erläutern. Diese Kabarett-Theorien zeigen die Methoden und Mittel zur Humorgenerierung des Kabarett auf und heben weiters auch das Publikum sowie die Rollen des Kabarettisten auf der Bühne hervor.

Um die einzelnen Doppelconférences in Bezug auf die verwendeten Techniken und Inhalte zu analysieren und auszuwerten, wird mit Mayrings qualitativer Inhaltsanalyse gearbeitet, da sich eine interpretative Auseinandersetzung mit Texten – gesprochen oder geschrieben – am effektivsten mit dieser Art der empirischen Untersuchung durchführen lässt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Hauptgrund für den Erfolg der Doppelconférencen an dem universell zugänglichen Weg liegt, mit dem Farkas und Waldbrunn Humor und Witz an ihr Publikum transportieren und an der Einbettung der Szenen in das österreichische Alltagsgeschehen. Die Nummern beschäftigen sich meistens mit Themen, welche dem Zuseher vertraut und bekannt sind. Dabei wechseln einander politische Anspielungen mit Ausführungen über Alltägliches aus dem Leben zweier arbeitender Bürger (Berger und Schöberl) ab.

Englisch

The focal points of this paper are the terms humour and wit, as well as the tools and methods by which they are generated. A special point of emphasis is placed on the kind of humour, which is found in the traditional art form of “Kabarett”. Based on the “Doppelconférencen” by two of the greatest Austrian “Kabarett” artists and comedians, Karl Farkas and Ernst Waldbrunn, “Kabarett” and the wit of the 1960s is examined in depth.

Therefore, the leading question of this paper is, which tools and methods did Karl Farkas and Ernst Waldbrunn use in their “Doppelconférencen” from the 1960s, to reach their audience with their humour and what topics did they address. The paper builds on the four humour theories “Überlegenheitstheorie”, “Psychoanalytische Humortheorie”, Erregungstheorie“ and „Inkongruenztheorie“. Combined with explanations including the terms humour, wit and satire, a theoretical base for the paper is built, from which the most important aspects of the paper are explained. The art form “Kabarett” is explained based on the theoretical papers of Jürgen Henningsen, Michael Fleischer and Benedikt Vogel and an attempt to further explain the topic by the Austrian comedian Alfred Dorfer. These theories show off the tools and methods of “Kabarett” to generate humour and also elevate the role of the audience and the role of the performer himself, while he is on stage.

Mayrings qualitative content analysis was used to analyse the “Doppelconférencen”, because an interpretative examination works best when dealing with text and lines, spoken or written down.

All in all, the main reason for the success of the “Doppelconférencen”, is the universal way by which Farkas and Waldbrunn were able to transport their humour and wit, embedded in everyday stories, over to their audience. The sketches deal with topics which are very familiar to the audience, most of the time and political allusions alternate with everyday stories from two working class guys (Berger and Schöberl).

Curriculum Vitae

Zur Person

Name	Mathias Fiedler
Geburtsdaten	21. November 1984 in Wien
Staatsbürgerschaft	Österreich
Kontakt	mathias.fiedler@chello.at

Schule

1995-2002	GRG 21 Ödenburgerstraße
2002-2004	GRG 26 Franklinstraße: Abschluss mit Reifeprüfung

Präsenzdienst

Februar 2005 – Oktober 2005	TURBA Kaserne Pinkafeld KdoFüU, Amtsgebäude Stiftgasse, Wien 6
-----------------------------	---

Studium

Oktober 2007 - Oktober 2011	Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
seit Oktober 2011	Magisterstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Praktika und Berufserfahrung

15.5.2006 – 30.8. 2006	Wolfgang DENZEL AG (Abteilung: Logistik)
2009-2010	Interviewertätigkeit bei IFES
September 2012	Praktikum KURIER (Sportredaktion)
Oktober 2012 bis März 2013	„engelhardt kommunikation“ (Redakteur/ PR)
März 2013 bis Juli 2013	„Wald & Wild" (Redakteur)
seit Mai 2013	"IM NETZ Magazin" (Redakteur/ Social Media)
seit Dezember 2013	„bz-Wiener Bezirkszeitung“ (Redakteur)

April, 2014